

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

ProQuest Information and Learning
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
800-521-0600

UMI[®]

NOTE TO USERS

Page(s) not included in the original manuscript are unavailable from the author or university. The manuscript was microfilmed as received.

63

This reproduction is the best copy available.

UMI[®]

Enquête sur la représentation de la masculinité et la Méthode dans le cinéma états-unien des années mille neuf cent soixante-dix. Vers une nouvelle conception de l'acteur cinématographique.

François Primeau

Mémoire

présenté

au

Département de cinéma

comme exigence partielle au grade de
maître en études cinématographiques (M.A.)
Université Concordia
Montréal, Québec, Canada

Septembre 2001

©François Primeau, 2001



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*

Our file *Notre référence*

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-64101-5

Canada

ABSTRAIT

Enquête sur la représentation de la masculinité et la Méthode dans le cinéma états-unien des années mille neuf cent soixante-dix. Vers une nouvelle conception de l'acteur cinématographique.

François Primeau

Cette enquête personnelle explore divers aspects de l'acteur de cinéma américain des années soixante, soixante-dix et quatre-vingt, et du métier d'acteur en tant que tel. L'emphase est mise sur l'héritage de Constantin Stanislavski et sur l'application de ses préceptes en Amérique durant la période de l'après-guerre, plus spécifiquement durant l'époque de la révolution sexuelle (1967-1984). L'argument principal est que cette application coïncide avec un renouveau des codes, des fonctions et des rôles sexuels, tant au niveau social, politique que culturel. La thèse mise de l'avant veut qu'une nouvelle masculinité s'incarne dans la performance de certain acteurs. Tout particulièrement dans plusieurs rôles interprétés par Dustin Hoffman, Jon Voight et Al Pacino, tous des *method actors* formés à l'Actors Studio de New York.

Étant donné que l'étude de ces différents textes filmiques tient compte du rôle du spectateur dans la reconstruction d'un film, les conclusions qui en sont tirés ne pourront qu'être constamment remis en question à l'aide de lectures ultérieures et d'interprétations futures. Il s'agit somme toute d'un travail didactique à nature expérimentale qui préconise à la fois l'analyse formelle et l'interaction entre le lecteur et le texte à l'écran.

À mon père,
Pierre Primeau (1934-1999),

Merci à mes deux mentors du département de cinéma de l'École Mel Hoppenheim, docteure Carole Zucker et docteur Mario Falsetto: *Il n'y a pas de plus grande sagesse que la connaissance transmise à travers les générations...*

Un remerciement spécial à mon ami et collègue Yves Picard pour ses nombreuses suggestions et corrections.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION

Ouverture de l'iris.....	p.1
- Mise au point	p.4
- Fondu enchaîné.....	p.6
Paradigme I : Méthode et masculinité.....	p.8
- L'origine de la Méthode.....	p.9
- Les fondements de Stanislavski.....	p.10
- Vivre le rôle.....	p.11
- L'effet Strasberg.....	p.15
- Le facteur Meisner.....	p.17
- Jouer avec l'autre.....	p.18
- La logique séquentielle des émotions.....	p.19
- Transition.....	p.21
Paradigme II : Le langage du corps	p.22
- Flashback rapide: les années 50.....	p.24
- Rétroaction.....	p.25
- Synthèse.....	p.26

PREMIERE PARTIE.

La masculinité normative mise en doute par le film de copains.....	p.28
- L'Autre.....	p.31
- L'Autre sexualité.....	p.32
- Le viol au masculin.....	p.33
- Le jeu de la masculinité normative: Deliverance (1972).....	p.35
- L'idéal masculin et la beauté selon les Grecs (I).....	p.35
- Une crise masculine?.....	p.39
- John Wayne et les « faggots » urbaines: Macadam Cowboy (1969).....	p.42
- Une sémiotique de l'acteur?.....	p.45
- L'idéal masculin et la beauté selon les Grecs (II).....	p.47
- La Méthode, le mélodrame, et le pathos.....	p.51
- La sinuosité du parcours masculin: L'Épouvantail (1973).....	p.53
- Le corps en spectacle	p.53
- Le « dur-à-cuire » contre « l'homme sensible ».....	p.54
- Les vicissitudes du corps masculin.....	p.56

DEUXIEME PARTIE.

La remise en question du processus de « féminisation » chez l'homme contemporain.....	p.62
- Un Après-midi de chien (1975): La rue et sa fonction dans la société du spectacle.....	p.63
-	
- Fraternité et solidarité.....	p.65
- Le masque et les différentes masculinités de Sonny.....	p.67

- Sonny's Blues.....	p.74
- La masculinité castrée : Le Retour (1978).....	p.75
- Le corps et l'État.....	p.76
- La militarisation du corps masculin.....	p.77
- La meilleure partie de mon humanité : Tootsie (1982).....	p.81
- Du macho à l'homme sensible.....	p.82
- Stop thinking of me as a woman.....	p.83

CONCLUSION

- Fermeture de l'iris.....	p.86
- L'acteur , ce non-artiste.....	p.86
- L'acteur, cet ennemi de la théorie.....	p.87
- L'acteur, cette relique théâtrale.....	p.88
- L'acteur, cet employé du star-system.....	p.89
- L'acteur, ce non-être.....	p.92
- Sortie de scène.....	p.93

BIBLIOGRAPHIE	p.95
----------------------------	------

FILMMOGRAPHIE	p.102
----------------------------	-------

Method acting is in essence an attempt to rock-drill intellectually down through the crust of the modern distrust of feeling, to the inarticulate generosity and terror below...

- Raymond Durnat

Que la trivialité serve le sublime.

- François Millet

Ouverture de l'iris

We claim that one can study Method acting because the enactment of Method tenets is discernible on screen. And, because the range and complexity of the Method actor piece of work (piece of art) far exceeds the pursuit of "realist performance", it demands critical investigation.¹

En voulant remédier au manque d'intérêt des études cinématographiques contemporaines pour l'acteur et son métier, le présent travail tentera de démontrer la contribution inestimable de ce dernier dans le cheminement du cinéma américain des trente dernières années, tant au niveau de son esthétique que de ses développements thématiques significatifs. Le présent travail peut en effet être lu comme une enquête critique sur le jeu et la performance dans certains films américains de la révolution sexuelle – grossièrement circonscrite, espace oblige, de 1967 à 1984. Cette enquête origine du questionnement politico-culturel suivant: est-il possible de trouver des moments subversifs dans un film conçu et produit pour une consommation de masse? Dans la mesure où nous pouvons affirmer que certains scénaristes, producteurs ou réalisateurs soient parvenu à déjouer les conventions ou la censure de leur époque, et cela à même l'intérieur du système hollywoodien, nous ne croyons pas déraisonnable d'inclure à cette liste subjective des acteurs qui auraient eux aussi participé à cette polémique des images mouvantes au 20^{ème} siècle. En enquêtant ce type de jeu que plusieurs nomment « Méthode », nous avons l'intention de mettre en lumière ces deux sujets complexes que sont la présence humaine au cinéma et, plus particulièrement, les différentes façons d'exprimer la masculinité à l'écran.

¹ *Making Visible the Invisible: an Anthology of Original Essays on Film Acting*. Carole Zucker (ed), Methuen: Scarecrow Press, 1990, p.296

Sommairement, nous tâcherons de démontrer qu'au-delà des facteurs empiriques qui les réunissent, c'est-à-dire leurs modes et méthodes de production, leurs contextes historiques et leurs spécificités culturelles, des performances de Dustin Hoffman (né 1937), de Jon Voight (né 1938) et de Al Pacino (né 1940), dans certains films états-uniens produits entre 1969 à 1982, présentent tous des caractéristiques thématiques, formelles et stylistiques similaires. Sans pouvoir toutefois parler de mouvement artistique dans la même veine que l'Expressionisme allemand ou le Néo-réalisme italien, ces films possèdent, à même leur surface visuelle et sonore, plus spécifiquement au niveau de la physicalité de l'acteur, des éléments thématiques et formels identiques. En somme, ces films tendent tous vers la subversion de clichés cinématographiques propres au cinéma hollywoodien. Même s'ils furent tous produits par de grands studios selon des codes de représentation qui, jusque-là dans l'histoire du narrativisme américain, avaient été assez rigides. Nous croyons qu'il s'agit ici d'une subversion (peut-être inconsciente) des politiques sexuelles dominantes par les cinéastes et les acteurs et, surtout, de la normalisation de la masculinité proposée généralement par Hollywood. Cette subversion de l'idée dominante de la masculinité s'exécute dans ces cas-ci à travers la performance de l'acteur. A l'instar de Robin Wood, nous croyons que le Hollywood des années soixante-dix était en effet une période où « l'idéologie dominante fut quasiment désintégrée par l'effet des mouvements sociaux à travers le cinéma ».² C'est ce que le présent mémoire propose d'illustrer concrètement pour le lecteur.

A la suite de notre questionnement initial, nous allons donc analyser sept rôles composés par trois interprètes de la Méthode dans le cinéma américain des années soixante-dix. Les personnages suivants forment le corps d'analyse du présent travail: Ratso Rizzo et de Joe du

² Wood, Robin. *Hollywood From Vietnam to Reagan*. New York: Columbia University Press, 1986, p.69

film **Macadam Cowboy** (*Midnight Cowboy*, John Schlesinger, 1969), de l'acteur Michael Dorsey/Dorothy Michaels dans **Tootsie** (Sydney Pollack, 1982), du canoéiste-amateur Ed dans **Deliverance** (John Boorman, 1972), du soldat paraplégique Luke dans **Le Retour** (*Coming Home*, Hal Ashby, 1978), du marin désaxé Lionel dans **L'Épouvantail** (*Scarecrow*, Jerry Schatzberg, 1973), et du voleur de banque bisexuel Sonny dans **Un après-midi de chien** (*Dog Day Afternoon*, Sidney Lumet, 1975). D'une part, l'analyse de ces rôles mettra en avant-plan les thématiques particulières de ces six textes culturels qui sont les six films précédemment cités; de l'autre, elle mettra en abîme le travail technique de l'acteur de cinéma instruit selon les préceptes stanislavskiens. D'autre part, il s'agira d'illustrer le monde microcosmique de la Méthode dans certaines instances particulières et d'établir des liens entre ce processus de jeu et la résurgence des thématiques spécifiques à l'après-guerre dans les années soixante-dix.

Nous pouvons parler de « monde microcosmique » dans la mesure où l'élaboration de ce type de performance se déroule sur une échelle réduite, c'est-à-dire dans les plus minimes détails physiques et faciaux de l'acteur, dans son utilisation calculée des possibilités expressives de la voix, ainsi que dans la direction, l'ouverture, et la fermeture de son regard (c'est-à-dire, ce que l'acteur nous communique par ses yeux). Évidemment, le jeu au cinéma se constitue aussi dans le rapport de l'acteur avec l'espace qu'il habite et dans la façon dont il est intégré à l'échelle des plans. Sa performance s'élabore de surcroît dans l'atmosphère de la production en elle-même. Il y a aussi les relations avec les collègues et la soi-disante « communion » avec la caméra (qui n'est pas dépourvue de liens avec l'utilisation du regard). Or, la présente étude ne cherche pas à minimiser l'importance de l'articulation filmique dans son entièreté (la mise en scène, la direction-photo, le montage, le son, le rapport dialectique avec le spectateur, etc). Elle désire plutôt faire un « zoom-in » intellectuel sur la présence

humaine à l'écran, simplement dans l'espoir de mieux la cerner, afin de mieux la définir (et, puisque nos sujets sont américains, afin de mieux la « dé-mythologiser »).

Par conséquent, ces six différents textes filmiques feront simultanément l'objet d'une réflexion soutenue sur l'interprète de la Méthode de la deuxième génération et sur la représentation de la masculinité dans le cinéma américain de la révolution sexuelle.

Mise au point

Le lecteur³ se trouvant peut-être dans l'impossibilité de lire le travail de l'acteur au cinéma (car il s'agit bien d'une lecture), ou même simplement un manque d'intérêt de sa part pour cette profession difficile et ingrate entraînerait l'opinion que ces six films, quoique audacieux dans leurs illustrations des rapports de force au quotidien, ne sont que de vulgaires produits commerciaux parmis tant d'autres. Nous croyons que ce genre de raisonnement est éronné puisqu'il ne tient pas compte de la présence de facteurs empiriques externes et internes influençant ces différents produits de consommation de masse. Nous proposons qu'une attention plus soutenue à leur côté performatif permettrait de mettre en relief leurs différences et leurs similitudes avec le reste de la production de l'époque. Enfin, il peut y avoir des centaines de façons de « lire » ces films. Nous avons pour notre part choisi de nous concentrer sur le travail de trois acteurs cherchant à consommé le rôle de l'intérieur du cadre, probablement indépendamment des questions d'économie et de linguistique, vers une sorte « d'essence » humaine.

Mais tout cela laisserait supposer qu'il y a eut, d'emblée, une entente face à leur fonction dans le système industriel, culturel, et idéologique des États-Unis. Grosso modo, nous croyons que les intentions mercantiles de ces films ne les empêchent pas d'être progressistes

ou même avant-gardistes à leur façon. Ce travail repose sur une volonté de voir l'acteur comme un élément nécessaire à la production de sens dans tout cinéma de fiction narratif. Contrairement aux récentes tendances des études cinématographiques, ce mémoire ne considérera pas l'acteur comme une « marionnette » (pour les néo-brechtien), ou comme un pantin assujéti aux « facteurs contingents de la production » (pour les néo-marxistes), ou comme un robot dont les actions seraient régularisées par des conventions esthétiques ou des codes culturels (pour les néo-structuralistes), ou encore, et de façon purement spéculative, comme un caméléon qui serait strictement influencé par la personnalité de ses collègues sur le plateau de tournage (exigences de casting ou du scénario, tempérament ou personnalité d'un réalisateur ou d'un producteur, problèmes qu'entraînent l'aspect technologique du médium etc). L'influence de tous ces facteurs ne peut certes être déniée, mais nous avons cru bon d'en disposer temporairement afin de mieux cerner à la base la problématique figurative qu'offre la présence humaine à l'écran.⁴

En voulant explorer le métier d'acteur à partir du sol, en étant tout aussi intéressé par le processus de création que par son résultat, nous adhérons ainsi à une certaine mystique de la création⁵, tout en affirmant notre croyance envers ce besoin fondamental et primal représenté par l'acteur, puisque la nécessité de se mettre dans la peau d'un autre, ou de construire un « Autre fictif », n'est sans doute pas un phénomène propre à l'ère moderne. En fait, il faudrait pouvoir remonter au début de la civilisation afin de pleinement comprendre la

³ Le masculin sera utilisé pour fins d'abréviation. Aucune discrimination n'est voulue intentionnellement par l'auteur.

⁴ À ce propos, Stanley Cavell semble offrir la meilleure réponse à cette question complexe. Il écrit en 1971: "It is an incontestable fact that in motion picture no live human being is up there. But a human *something* is, and something unlike anything else we know. We can stick to our plain description of that human something as 'in our presence while we are not in his (present *at* him, because looking at him, but not present *to* him) and still account for the difference between his live presence and his photographed presence to us. We need to consider what is present or, rather, since the topic is the human being, *who* is present." (*The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. NY: Viking Press, 1971, pp. 26-27)

⁵ Qui n'est certainement pas sans rappeler « l'athlète du cœur » d'Antonin Artaud (*Le théâtre et son double*, 1958)

fonction de l'acteur et de la performance dans les sociétés contemporaines (rappelons-nous du début du film iranien *Salaam Cinema*, ou pensons simplement aux star-system de Hong-Kong, par exemple). Nous nous permettrons ici de paraphraser Marlon Brando, le père de la méthode à l'écran, afin de poser une question centrale aux études cinématographiques. Si, en effet, : « *Acting, not prostitution, is the oldest profession in the world* », pourquoi devrait-on en renier l'influence sur le cinéma et sur le spectateur?

Fondu enchainé

I think Brando once said it – we're housewives, we're these emotional creatures. They say, "We're going to make you look good, just don't argue. Don't try to make the big decisions. Leave that to us. Leave that to the daddies, to the husbands." It doesn't have to be that way. I think there should be a real partnership, not the classically imagined situation where a supposedly "solid, objective" director simply "handles" a "neurotic, subjective" actor.⁶

La partie centrale de notre enquête sera divisée en deux sections distinctes mais dépendantes l'une de l'autre. Le tout culminera en conclusion vers une réflexion ontologique générale sur les façons dont le jeu au cinéma a été abordé par le passé. La première section traitera d'un sous-genre qui remonte pratiquement aux débuts du cinéma de fiction américain: le « film de copains » (ou le *buddy movie*). Cette catégorie de film, particulièrement au niveau des thèmes qui y sont entretenus et de l'interprétation des acteurs principaux, a subi plusieurs permutations importantes depuis les frasques de Laurel et Hardy. La capacité de ce type de film à épouser d'autres formes cinématographiques en font un genre hybride qui mériterait plus d'attention de la part des études culturelles. Chevauchant la comédie, le drame, le western, le film de gangster, le film d'horreur, le film d'art, etc; nous nous devons de le situer

⁶ "Dialogue on Film: Dustin Hoffman". *American Film* 8. April 1983, p.30

dans son contexte socio-historique afin d'en comprendre pleinement la nature.

Le film **Macadam Cowboy** traite de l'amitié de deux marginaux en mal d'argent et épouse les formes du mélodrame et celles du picaresque. Mais ce sont surtout les échanges intimes entre Hoffman et Voight qui constituent le moteur de son récit. **L'Épouvantail**, constat peu reluisant de l'Amérique sous Nixon, raconte l'histoire d'une rencontre fortuite entre deux désaxés errant à travers le pays, tandis que **Deliverance** relate l'expérience masculine de quatre citadins en péril en opérant par les conventions du film d'action ou du suspense. Ces trois films seront d'abord abordés conjointement, puis séparément afin d'en comparer les composantes et les variantes internes.

Dans la deuxième partie, nous allons aborder la notion problématique de « féminisation » engendré par le processus de la Méthode dans le contexte concerné. Selon Constance Penley et Sharon Willis, la nature même de la performance sous-estime en soi la masculinité de l'acteur mâle.⁷ Afin d'illustrer ce propos, nous traiterons de trois films qui explorent implicitement cette idée. En premier lieu, nous analyserons les thèmes et les personnages du film **Un après-midi de chien** en nous concentrant principalement sur les voies qu'emprunte Pacino pour construire le personnage peu orthodoxe de Sonny. Les personnages interprétés par Voight dans **Le Retour** et par Hoffman dans **Tootsie** seront aussi brièvement analysés afin de cerner définitivement notre proposition de base qui tente d'exposer les tactiques de la Méthode et d'illustrer cette subversion de la masculinité normative à même l'écran hollywoodien. Dans le premier cas, il s'agit d'un vétéran paraplégique. Un homme qui à son retour du Viet-Nâm devra apprendre à être « masculin » sans l'aide du phallus. Alors que dans le second, le protagoniste devra apprendre à marcher dans les chaussures d'une femme afin de découvrir le « féminin » en lui.

⁷ Penley & Willis, *Male Trouble*, p.4

Paradigme I: Méthode et masculinité

It started out with Kramer vs. Kramer.⁸ At the end of the movie, I wanted to feminize the character more. We improvised a lot in that movie – we improvised a courtroom scene, and at one point, I had a good emotional thing going. The judge said: “Why should you have this child?” I said, “Because I’m his mother”. And I didn’t know I said it and I couldn’t get Bob (Benton) and Stanley Jaffe to use it in the cut – they thought it was gilding the lily. So when the film was over, I was very excited about a new feeling – What makes a man, what makes a woman, what is gender? I had a lot of conversations with Murray Schisgal over what masculinity is, what femininity is, the difference between homosexuality and femininity in men.⁹

Hoffman, Pacino et Voight sont trois figures paradoxales, contradictoires, qui ont atteint le statut transcendantal de « monstres sacrés » dans l’industrie cinématographique contemporaine. Toutefois, ces trois artistes sont aussi bien différents à divers égards. Ils le sont tant du point de vue physique, que de leur personnalité ou de leur ethnicité, pour ne donner que des exemples évidents. Or, avons-nous ici affaire à trois acteurs différents dans sept rôles disparates, regroupés selon des paramètres aléatoires? Ou bien à un groupe d’individus qui cultivent la même terre, qui entretiennent la même sorte de rapport avec leur métier et le public? Nous devons procéder méthodiquement et dans une perspective évolutive si l’on désire trouver réponses à ces questions complexes.

L’origine de la Méthode

D’emblée, Pacino, Voight et Hoffman partagent tous le fait d’être de sexe masculin, tous d’être nés avant ou pendant la Deuxième Guerre mondiale, tous d’être issus de milieu socio-

⁸ Cette affirmation de Hoffman est questionnable au point de vue de son accuité historique, car avec recul, ce processus aurait débuté bien avant le film Robert Benton. En fait, Hoffman incarne l’homme sensible dès le rôle qui l’aura révélé au public: *The Graduate* (Mike Nichols, 1967)

⁹ *American Film* 8, p.26

économique semblables des côtes Est-Ouest des États-Unis (Voight et Pacino dans les *boroughs* new-yorkais, Hoffman à Los Angeles). En outre, ils ont tous trois profité, d'une façon ou d'une autre, des chances offerte par le boom économique et culturel d'après-guerre en Amérique. Des films en eux-mêmes, on peut dire qu'ils ont tous été co-crésés dans une collaboration ouverte avec des producteurs, des scénaristes, des réalisateurs, des directeurs-photos et des monteurs sensibles à la présence de l'acteur dans le cadre. De surcroît, et au delà de l'observation primaire du sujet sous analyse, ces textes transgressent tous à différents niveaux les codes génériques du cinéma classique hollywoodien à des fins plus ou moins moralistes ou pamphlétaires. Ils partagent tous aussi cette caractéristique typiquement irrévérente du cinéma d'auteur américain de l'époque¹⁰ qui tente de provoquer l'identification du spectateur avec un (anti) héros du prolétariat. Enfin, il est intéressant de noter que ces films et ces différentes interprétations penchent tous vers, ce que l'on appelle en politique, la gauche. Un fait assez significatif en soi qui indique l'urgence sociale de ce moment particulier de l'histoire contemporaine.

Comme nous le voyons, plusieurs caractéristiques de bases laissent entrevoir la possibilité d'unir ces films dans le même cadre méthodologique. Non seulement à cause de la multitude de ressemblances entre ces interprètes principaux, tant du point-de-vue du jeu et de la caractérisation, mais aussi à cause de toutes les similitudes aux niveaux des préoccupations thématiques et stylistiques qu'ils entretiennent. Ici, c'est d'abord la question de leur ressemblance au niveau de la formation d'acteur qui devra trouver réponse, puisque cette dernière semble d'après-nous guider leur choix de projets à cette époque précise du cinéma américain.

¹⁰ Par « cinéma d'auteur », nous voulons préciser que le réalisateur était à l'époque considéré comme l'auteur du film. C'était évidemment avant le fiasco *Heaven's Gate* (Michael Cimino, 1980) et la tornade Simpson-Bruckheimer du milieu des années quatre-vingt.

Afin de définir et de mettre en perspective ce que l'on désigne comme la Méthode, élaborons d'abord le premier paradigme souligné précédemment. Hoffman, Voight et Pacino doivent tous, d'une façon ou d'une autre, leurs meilleures interprétations au cinéma au travail d'un homme de théâtre ayant vécu en Russie jusqu'au milieu du siècle dernier, et dont la discipline fut de reviser systématiquement le jeu de l'acteur - de le conceptualiser, de l'appivoiser, de le sortir des abîmes de « l'instinct », afin d'articuler d'autres adjectifs que « présence » pour le définir ou le nommer. Ce pionnier, Constantin Stanislavski, est l'un des pères fondateurs du Théâtre d'Art de Moscou.

Les fondements de Stanislavski

Par des voies différentes mais toujours avec les mêmes intentions initiales et le même souci de scientificité que son prédécesseur (Michael Schepkin, le premier homme de théâtre à penser en terme de « système »), et sous l'influence des plus grands acteurs de son époque (Ernest Rossi, Tommaso Salvini, Eleonora Duse)¹¹, Stanislavski a tenté tout au long de sa carrière (qui s'étend sur un demi-siècle) de comprendre les mécanismes inhérents au jeu et à la psychologie humaine en général. Jusqu'à une certaine limite, nous pouvons affirmer que non seulement il a démystifié l'art de l'acteur mais qu'il a en plus réussi à nourrir la conscience humaine en ouvrant une porte sur son intérieur profond, en oblitérant la fausse dualité entre la pensée et l'acte, entre l'idéation et l'émotion. Stanislavski est reconnu comme l'une des figures intellectuelles et artistiques les plus importantes du 20^{ème} siècle, quoique son impact sur le cinéma a dû faire place, dans les études cinématographiques, à une adulation exagérée pour Bertolt Brecht (depuis les années soixante).

¹¹ *Actors on Acting: the Theories, Techniques, and Practices of the World's Great Actors Told in Their Own Words*. Ed Toby Cole & Helen Krich Chinoy, NY: Crown Publishers Inc, 3rd ed, 1970

Les idées de Stanislavski par rapport au théâtre et à l'opéra sont à la base de la mise en scène contemporaine, et ses théories sur le jeu composent maintenant le langage utilisé par les acteurs et metteurs-en-scène du monde entier. Nous devons aussi préciser que son enseignement gagna une seconde vie lorsqu'il fut transplanté en Amérique via des interprètes aussi brillants et différents que Eugène Vakhtangov, Michael Chekhov, Richard Boleslavski/Maria Ouspenskaya (American Lab Theatre), Erwin Piscator, Siella Adler/Lee Strasberg/Harold Clurman/Cheryl Crawford (Group Theatre), Robert Lewis (Actor's Studio), Sanford Meisner (Neighborhood Playhouse), Uta Hagen/Herbert Berghof (HB Studio), et plusieurs autres que l'histoire aura injustement oublié. En somme, nous croyons que les acteurs de cinéma d'hier et d'aujourd'hui doivent énormément à Stanislavski et à ses disciples, mais que les études cinématographiques ont négligé cette influence dans leurs recherches sur la performance.

Vivre le rôle

Les théories de Stanislavski, pouvant paraître simplistes, « bourgeoises » ou dépassées pour certains, ne sont pas du tout évidentes à concrétiser de l'endroit où se tient l'acteur de cinéma. Parfois, ses idées semblent frôler le mysticisme ou la transe religieuse, ce qui n'est pas nécessairement le cas. Car en fait, il s'agit plutôt d'un exercice de prise de contrôle par l'acteur. N'importe qui ayant déjà essayé de jouer selon les principes du Système sait combien ces derniers exigent une acuité de concentration incroyable. Requérant souvent simultanément la concentration, l'action physique et l'agitation exagérée de l'imagination (comme dans les moments d'improvisation par exemple). Toutefois, l'imagination ne peut découler que de cette intensité de concentration initiale qui ne provient pas du subconscient mais plutôt du point d'attention (i.e. conscient). Elle provient aussi de la réaction spontanée

à l'instant présent et de la capacité de l'acteur à sortir de lui-même et de s'observer momentanément.

Mais avant tout l'interprète doit se sentir à l'aise avant même de pénétrer la peau de son personnage. Cela il ne peut y arriver qu'en étant complètement décontracté. Stanislavski insiste sur cette étape qui permettra d'apaiser le malaise causé par les excédents de conscience.¹² Si le travail préliminaire de l'acteur est d'apprendre à se connaître lui-même, comme le proposait autrefois William Shakespeare, il ne le fait jamais au dépend des autres chez Stanislavski. La question de « l'intérieur » et de « l'extérieur » n'est pas pertinente lorsque l'on discute du Système stanislavskien, car celui-ci se base principalement sur les perceptions et les sens du joueur, sur sa capacité à absorber le moment et l'environnement, et non à imiter la « nature » (dans son sens aristotélien). L'expérience du moment pourrait être en fait l'essence de ce Système. Ici, on ne peut s'empêcher de penser à Husserl, ou au Sartre de L'Être et le néant, ou au Merleau-Ponty du Sens et Non-Sens, ou même à Baudelaire (contemporain de Stanislavski), qui, eux-mêmes, se pencheront sur le même genre de questionnements phénoménologiques. Mais pour Stanislavski, il est absolument clair que l'expérience occupe une place centrale dans le processus de la création artistique. Il insiste pour que l'acteur comprenne d'abord le personnage, puis qu'il le fasse vivre dans l'expérience du moment selon une situation donnée par l'auteur du texte. Même si ce processus de jeu privilégie le personnage et le récit au dépend de l'interprète (ce que Stanislavski a désigné comme l'étape de « communion »), il est formellement interdit de se perdre dans le rôle. À aucun moment l'acteur ne doit oublier ce qu'il est vraiment: un véhicule humain, ou plutôt,

¹² À ce sujet, nous devons renvoyer le lecteur à la source, surtout en ce qui a trait aux bénéfices de la relaxation de la musculature. (*An Actor Prepares*, pp. 90-105). Pour plus de détails, le lecteur devrait consulter les quatre publications les plus importantes de Stanislavski, soit *My Life In Art*, *Building a Character*, *Creating a Role*, et *An Actor Prepares* (régulièrement ré-édités depuis les années cinquante et la vague Brando-Clift-Dean...).

un conduit pour l'expression collective de l'humanité. La « forme » de l'interprétation (si l'on peut s'exprimer ainsi) découle du processus en lui-même, et non d'une formule prescrite ou ordonnée qui doit être mémorisée comme une formule mathématique. Le corps traduit/trahit les émotions au même titre que le visage traduit/trahit parfois les songes et les idées d'un individu. Dans An Actor Prepares, Stanislavski utilise des personnages fictifs en répétition pour illustrer sa philosophie sur le métier. Par le biais du metteur en scène fictif Tortsov, il s'adresse ainsi à un jeune acteur :

To me, as a spectator, what was going on inside of you was of much greater interest. Those feelings, drawn from our actual experience, and transferred to our part, are what give life to the play. You did not give those feelings. All external production is formal, cold, and pointless if it is not motivated from within.¹³

Faute d'espace, et pour vulgariser des idées complexes qui ont nécessité plusieurs décennies à voir le jour, nous pouvons résumer le Système stanislavskien à deux caractéristiques essentielles qui informeront le présent mémoire de manière indirecte. La première tient de l'ordre du métier et consiste à comprendre les implications dramatiques du texte par la lecture et l'analyse du scénario. La seconde est en rapport à l'effet désiré, et demande au sujet actant d'injecter dans sa performance une certaine « vérité émotive » (au moment opportun) en utilisant les stimuli qui affectent ses sens et ses perceptions. Ce second principe tente de transcender l'ordre théorique afin de rejoindre le côté pratique des choses. Il cherche à atteindre le spectateur dans son humanité propre.

Stanislavski conceptualise ainsi un processus émotif et intellectuel, ou une « méthode », qui aidera l'acteur à résoudre les problèmes liés à l'ennui, à la répétition des mêmes personnages et des mêmes situations, soir après soir sur la scène : l'interprétation objective ou non-

¹³ Stanislavski, *An Actor Prepares*, 1979, p.155

ressentie, le jeu « by numbers »). Formant la coquille de ce système stanislavskien sont : A) l'action physique qui consiste sommairement à faire parler les sentiments humains par une logique organisationnelle du corps, et B) la « mémoire des émotions », qui indique que l'interprète doit définir une émotion précise du personnage dans le texte pour ensuite en localiser une similaire au niveau du cerveau paléomammalien, siège de l'affectivité et de la mémoire chez l'être humain. Une fois combinés, ces deux concepts forment le processus que Stanislavski a appelé « vivre le rôle » :

If you take all these internal processes, and adapt them to the spiritual and physical life of the person you are representing, we call that living the part. This is of supreme significance in creative work. Aside from the fact that it opens up avenues for inspiration, living the part helps the artist to carry out one of his main objectives. His job is not to present merely the external life of his character. He must fit his own human qualities to the life of this other person, and pour into it all of his own soul. The fundamental aim of our art is the creation of this inner life of a human spirit, and its expression in an artistic form.¹⁴

L'inventeur du Système aurait dérivé son système des théories du biologiste français Théodule Armand Ribot sur les pouvoirs de l'inconscient (qui chevauchent les recherches de Freud).¹⁵ Selon les théories de Ribot, le système nerveux de l'être humain porte les marques ou les traces de toute expérience antérieure. Ces marques peuvent ressurgir au niveau du conscient à volonté, mais seulement lorsque la conscience en elle-même est entraînée à les faire ressurgir (de là provient l'idée des « exercices »). Les théories de Stanislavski, tout comme celles de Ribot d'ailleurs, puisent à même la source du naturalisme et du proto-existentialisme du 19^{ème} siècle. En ce qui nous concerne, elles nous renvoient à la ré-apparition sporadique du romantisme « noir » à travers la turbulente époque que fut le 20^{ème}

¹⁴ Stanislavski. *An Actor Prepares*, 1979, p.14

¹⁵ Nathalie Crohn-Schmitt. "Stanislavski, Creativity, and the Unconscious", *New Theater Quarterly* v2, n8, 1986, p.347

siècle. Ce mélange de romantisme et de freudianisme évoque assez bien la plénitude de rôles « méthodiques » du cinéma américain de la dernière moitié du 20^{ème} siècle. Pensons à tous ces acteurs qui ont illustré à l'écran les pulsions d'Eros et de Thanatos, le danger imminent de la sexualité débridée, depuis Brando jusqu'aux « leading males » contemporains comme Eric Roberts, Sean Penn ou Aidan Quinn. Mais la corrélation entre Stanislavski, Hoffman, Voight, et Pacino ne sera pas une corrélation directe. C'est plutôt dans l'implantation des préceptes du Système en Amérique que se trouvera selon nous la réponse à nos questions initiales.

L'effet Strasberg

Le système stanislavskien vu par le prisme de Lee Strasberg est aussi un processus de formation d'acteur et de découverte personnelle. Mais, contrairement à celui de Stanislavski, il profite délibérément de l'envoûtement provoqué par la commercialisation de la psychanalyse freudienne en Amérique.¹⁶ Certes, l'influence de la psychanalyse sur la production culturelle en Occident depuis les cent dernières années ne doit pas être sous-estimée, particulièrement sur les arts visuels, le cinéma, les théories de cinéma, la musique, et les arts de la scène. Strasberg était, à cet égard, lui-même fasciné par les pouvoirs de l'inconscient, par l'émotion refoulée et ses ramifications sur le comportement au quotidien.¹⁷ D'ailleurs, Strasberg a été sévèrement critiqué pour avoir contrebandé cette forme de « complaisance narcissique » que l'on nomme psychanalyse dans le système du maître

¹⁶ *Spotlight on Lee Strasberg, a prominent interpreter of the "method" discusses its techniques.* Tucson: Motivational Programming Corp, 1969-79, [audio cassette].

¹⁷ Baish, Jon Elwood. *Creating Presence: a Theory of Performance in Acting.* Thesis (PhD), University of Michigan - Microfilms International, 1983, p.99.

Stanislawski.¹⁸ Cependant, plusieurs acteurs le considèrent tout de même comme une sorte de mentor, de gourou. C'est le cas de Dustin Hoffman qui lui paie ici son dû:

I was very affected by Lee Strasberg when I studied with him; he would say over and over again: 'There is no such thing as a juvenile or an ingenue or a villain or a hero or a leading man. We're all characters'. I was maybe 21 years old, I'd just come to New York to study, and it hit me very strong, because I was a victim of casting.¹⁹

Pour développer notre idée de départ nous suggérons que la variation Strasberg des préceptes stanislavskiens, celle qui requiert à l'acteur d'être plus personnel, de se mettre à nu, et d'aller au plus profond du Soi (parfois au dépend du texte), informe directement les rôles analysés dans le présent travail. Car, s'il n'est point difficile de s'imaginer l'impact de la psychanalyse sur des acteurs aussi torturés que Hoffman et Pacino, ceux-là mêmes qui ont fait de la névrose et du pathologique des forces créatrices à l'écran dans les années soixante-dix, nous pouvons sensiblement admettre que ce préalable qui consiste à être consommé par l'interprétation d'un rôle, à le vivre intensément, implique aussi certainement un auto-questionnement au niveau de l'identité par l'acteur. Mais est-ce que la Méthode exposerait pour autant l'acteur aux questions d'identité sexuelle, comme les questions de virilité, ou de préférences sexuelles, par exemple? Sinon, comment expliquer qu'ils aient tous choisis d'interpréter des rôles masculins atypiques, parfois à la sexualité ambiguë, aussi souvent qu'ils l'ont fait à cette époque? Bien sûr, ces personnages proviennent de sources littéraires ou de scénarios, mais ce n'est seulement lorsque l'acteur intervient que le personnage prend vraiment « forme » à l'écran. Peut-on alors en déduire que la Méthode de la deuxième génération se soit nourrie inconsciemment du malaise masculin d'après-guerre? Il semble que

¹⁸ 'Method acting' was a term popularized, bastardized and misused by Lee Strasberg, a man for whom I had little respect, and therefore I hesitate to use it." (Brando, *Songs My Mother Taught Me*, 1994, p.81)

¹⁹ *American Film* 8. April 1983, p. 70

leurs choix de carrière respectifs, à ce moment précis de l'histoire du cinéma états-unien, démontrent des constantes thématiques et stylistiques incontournables. Dans ce sens, la variation Strasberg, dans un contexte culturel comme celui-ci, permettrait à l'acteur de découvrir des choses qu'il ne soupçonnait pas d'avoir en lui auparavant.

I think that some directors are closed minded about what an actor can contribute. You'll hear directors say sometimes 'Yes, I got a performance out of that actor; I had to push him. I had to push him further than he thought he could go.' Well, there are probably a lot of uncredited occasions where actors have pushed directors into areas that they haven't gone into before, and I think there have been more than a few occasions where a picture is better because of the actor who is in it. They will say, 'the actor is subjective – only cares about his own part'. Not so. An actor is as capable of considering "the whole" as the director and often does.²⁰

Le facteur Meisner

Une autre influence des préceptes stanislavskiens sur le jeu au cinéma, tels qu'appliqués par ces trois interprètes, provient du Neighborhood Playhouse et de son fondateur Sanford Meisner. D'ailleurs, ces trois interprètes connaissent Meisner et l'ont visité à un moment ou un autre de leur formation respective.²¹ Si la méthode Strasberg met l'emphasis sur la mémoire émotive et l'auto-psychanalyse, la variation Meisner mise pour sa part sur la collaboration entre les acteurs et sur leur capacité à s'écouter l'un l'autre. Ses exercices de répétition offrent aux thespiens d'incroyables atouts qui se prêtent bien aux exigences du cinéma. Par exemple, la technique Meisner, comme on l'appelle communément, fait prendre conscience à l'acteur de sa position dans l'espace et, surtout, le rend particulièrement sensible à la présence des autres dans cet espace, probablement plus que toute autre technique connue (Stanislavski parlait de « cercles d'attention autour de l'acteur »).

²⁰ "Dialogue on Film: Dustin Hoffman", *American Film* 8, April 1983, p.27

Jouer avec l'autre

De manière progressive, les exercices de répétition proposés par Meisner se basent sur la capacité des sujets à se reconnaître et à vraiment communiquer entre eux. L'un devant l'autre, ils doivent parvenir à complètement « connecter » ensemble. Le premier d'une série d'exercices consiste à affirmer et à répéter une observation primaire faite par rapport à l'autre acteur qui se trouve devant, du genre: « Tu as les yeux bruns ». L'autre doit alors répéter cette affirmation à la première personne du singulier: « J'ai les yeux bruns ». Puis, graduellement, cet échange prend une toute autre cadence et signification. À travers la répétition d'une même affirmation s'opère une ouverture de la conscience, une révélation alimentée par la perception et les sens des sujets en interactivité (il peut s'opérer une forme d'osmose entre les sujets). Tous deux deviennent sensibilisés à la présence de l'autre, à ce qu'il dit, à sa manière de regarder; réalisant en fait que le jeu est plus qu'une simple technique, qu'il est matière organique que les individus doivent sculpter ensemble dans le moment. Par la suite, cette répétition s'élabore autour d'une série d'activités physiques qui incluent la manipulation d'objets et d'exercices à trois, toujours en répétant une même série de propositions ou d'observations primaires qui nourrissent le dialogue (inventé sur le moment, naissant d'une logique des émotions). Tout cela chemine éventuellement vers la reconnaissance et la participation totale des interprètes qui profitent de chaque instant, et qui jouent vraiment l'un avec l'autre, et non pour eux-mêmes.²² Ce type de réciprocité on le retrouvera dans les films abordés au cours de cet ouvrage.

²¹ Au début des années soixante-dix Jon Voight ouvrira sa propre «école», inspiré de Meisner sur la côte Ouest américaine.

²² On dit qu'il existe trois genres d'acteurs: ceux qui jouent pour eux-mêmes, ceux qui jouent avec/pour le public, et ceux qui jouent entre eux. De toute évidence, ces trois films sont exemplaires de la dernière catégorie.

Paradoxalement, notons aussi que tout est calculé par l'interprète de la Méthode. Un rôle ne prend ainsi forme qu'à l'instant où l'interprète réussit à justifier un geste, une parole, un regard, dans la logique qui unie le personnage aux autres personnages du récit. Une analogie filmique permet d'illustrer: lors du générique de *Tootsie*, l'acteur Michael Dorsey (Hoffman) répète la pièce *Tolstoi* alors que le metteur en scène, un homme de toute évidence intransigeant, lui ordonne de se déplacer au moment où le personnage éponyme meurt. Michael, en Tolstoi agonisant, refuse de suivre la direction. Après tout, on ne marche pas lorsque l'on est en train de mourir, sauf peut-être dans les soliloques shakespeariens, n'est-ce pas? Le metteur en scène insiste en lui disant que le côté gauche de la salle ne pourra le voir mourir s'il reste assis dissimulé par les acteurs secondaires. Michael s'offusque, demandant une motivation pour ce déplacement (qu'il considère inutile et inconsistant avec la logique du personnage et de la situation). Écume à la bouche, le metteur en scène lui répond que sa motivation est sa volonté à lui. Fin de la discussion. Michael se lève et quitte la scène. Vraiment typique.²³

La logique séquentielle des émotions

Contrairement à ce qui aura été affirmé par le passé, le besoin d'une présentation continue du personnage chez l'interprète de la Méthode se traduit assez mal au cinéma, où le tournage s'effectue plus souvent qu'autrement en discontinuité (à cause de l'organisation des horaires). Implicite à cette dernière remarque est l'idée que les interprètes de la Méthode doivent collaborer avec des réalisateurs conscients de cette problématique, et cela, dès l'étape

²³ Dustin Hoffman voulait tellement faire partie de l'Actors Studio qu'il aurait auditionné cinq fois avant d'être finalement accepté. Lors de sa première audition, Pacino aurait fait sensation en récitant bout à bout un monologue de la pièce *The Iceman Cometh* de O'Neill et un soliloque du *Hamlet* de Shakespeare. Jon Voight ne fut admis que tard dans sa carrière, plus spécifiquement en 1983 après qu'il eut déjà connu ses instants de gloire au cinéma. C'est plutôt via la technique de répétition Meisner qu'il entrera en contact (de manière détournée.

de la pré-production. Autrement dit, le développement narratif et visuel du film doit converger avec l'évolution psychologique et émotive du-des personnage-s. Tout cela dans une logique séquentielle organisée par l'artiste et ses collègues. C'est le cas entre autres pour *L'Épouvantail* qui aurait été tourné en continuité.²⁴ Comme le remarque James Toback, un réalisateur américain reconnu pour son travail avec des interprètes de la Méthode:

Method actors like to shoot in sequence. Non-method actors can work in any manner day by day. Method actors see film as a circuit of performances connected by a director. Non-method actors accept film as a director's vision in which – carried to its Bressonian extreme – they are animated props.²⁵

En somme, c'est cela un interprète de la Méthode au cinéma. C'est plus qu'un simple acteur (dans sa connotation péjorative: la « marionnette » égocentrique, la Galatée à être sculptée par Pygmalion, la « putain » dévouée à sa propre cause). C'est plutôt un collaborateur qui comprend ou qui doit comprendre la logique de l'ensemble. C'est donc un artiste qui laisse son empreinte sur le produit filmique de manière indélébile. Cette conscience de la structure globale du film différencie le vrai interprète de la Méthode (c'est-à-dire, celui qui a été personnellement formé selon des idées provenant initialement de Stanislavski et ses disciples, comme Strasberg et Meisner), du simple acteur décontracté ou de celui qui mise sur « l'attitude » en posant pour la caméra (ici , la liste pourrait s'étendre à l'infini – de Clark Gable à Kevin Costner...).

comme il l'explique lui-même dans le vidéo « Sandford Meisner : the Theatre's Best Kept Secret ») avec le système stanislavskien.

²⁴ Ciment, Michel. "Entretien avec Jerry Schatzberg", *Positif* 151, Juin 1973, p.25

Transition

Pour conclure sur la formation de ces trois acteurs, nous pouvons sensiblement admettre que les différences entre Stanislavski, Strasberg, et Meisner sont nombreuses – mais que Hoffman, Voight, et Pacino puisent à même ces différentes sources afin de transmettre un même effet au public. Mais un style de jeu, ou une manière jouer, n'exclue pas forcément un autre, particulièrement à une époque où les formes artistiques s'entremêlent plus que jamais. Il est en effet possible de retrouver différentes tangentes stylistiques au cœur d'une même caractérisation, sans pour autant créer de problème technique à l'acteur, ni même sans semer la confusion chez un spectateur moindrement attentif à ce genre de détails.

Cela n'a rien de nouveau puisque, historiquement, l'acteur peut être à la fois athlète, saltimbanque, magicien, raconteur, chanteur, commentateur-politique etc. Ces différentes interprétations du système stanislavskien pourraient donc aisément se combiner à l'intérieur d'une même troupe théâtrale, ou chez les pratiques d'un acteur en particulier. En fait, pour vraiment définir le style de Hoffman, de Pacino, et de Voight, nous pourrions parler de « vraisemblance stylisée » où l'impulsion performative excède, dans la plus part des cas, les paramètres du soi-disant « réalisme ». En explorant les domaines de l'archétype, du stéréotype, de la caricature, et de la pastiche, ces trois acteurs ont souvent navigués différents courants de performance simultanément, et le spectateur, avertit ou non, ne peut qu'en être reconnaissant.

²⁵ Toback, James. "Notes on Acting". Film Comment v14. n1, Jan./Feb 1978, p.34

Paradigme II : Le langage du corps

Screen acting begins with the bone-structure. The camera may be used to transmit a personality – or to sculpt, to create one. Tiny nuances of gesture or posture are far more important than the most eloquent or probing lines of dialogue.³⁶

Hoffman, Voight et Pacino cherchent en outre à exprimer les conflits existentiels d'une masculinité en crise. Cette crise s'exprime généralement par le corps. Un corps malade et meurtri (**Macadam Cowboy**), cicatrisé et castré (**Le Retour**), sur le point de s'effondrer (**Deliverance**, **L'Épouvantail**), ou encore, subissant violemment les effets de la modernité (**Macadam Cowboy**, **L'Épouvantail**, **Un après-midi de chien**). En opposition à cette décrépitude ou angoisse corporelle, ce corps s'avère tout aussi souvent régénérateur, singulièrement dynamique, provocateur de changements, de petites révolutions personnelles. Ouvert au regard du public, c'est un corps qui s'expose soit par nécessité (**Macadam Cowboy**, **Deliverance**) ou bien par choix (**Un après-midi de chien**, **Tootsie**), et qui souvent doit se « déguiser » pour en arriver à comprendre sa propre réalité bisexuelle/androgynous ou, tout simplement, afin de brouiller les frontières génériques à des fins politiques et subversives (**Un après-midi de chien**, **Tootsie**). Les similitudes thématiques, exprimées physiquement par les acteurs, sont si grandes que nous pourrions parler du corps humain comme allégorie du corps social dans les six textes en question.

Comme le soulignait Raymond Durgnat au seuil de la révolution sexuelle, il reste beaucoup de recherches à faire en ce qui concerne la question de l'expression corporelle du *zeitgeist*. Nous avons découvert depuis que le corps (filmé) constitue vraiment l'un de nos seuls points de repère dans cette recherche sur l'expression corporelle d'une période historique donnée. Certes, le corps est le référent médiatisé d'une époque, mais il semble qu'à un certain niveau,

celui de la représentation, ce référent demeure fidèle à une certaine réalité historique précise. Par exemple, pensons au sens de la séquence de la glissade dans la boue du film-événement *Woodstock* (Wadleigh, 1970) ou à l'influence de la pornographie sur le cinéma commercial. À se fier aux travaux déjà effectués en matière de représentation de la masculinité au cinéma (Mellen, 1977; Dyer, 1979, 1986; Wood, 1989; Penley & Willis, 1991; Bingham, 1992; Cohan, 1997; Studlar, 1998), il semblerait que la masculinité normative ait déjà atteint son point de rupture dans la période de l'après-guerre. Pour notre part, nous ajouterons que cette masculinité éclatée des années soixante-dix est à un moment où elle se régénère en « quelque chose d'autre ». Un « quelque chose d'autre » qui ne représenterait pas le « normal » ou le « standard », peu importe ce que ces termes voudraient dire en dehors d'un contexte historique et culturel spécifique. Au milieu du chambardement de la révolution sexuelle, les interprétations principales de ces six films déconstruisent le mythe de la masculinité en tant qu'élément de l'identité sociale et sexuelle.

Dans cette nouvelle arène sociale où les sexualités périphériques se rapprochent peu à peu du centre, nos trois sujets dépeignent des masculinités interchangeables, élastiques, malléables, en perpétuelle redéfinition, se situant aux marges de cet espace. Le processus de réorganisation des politiques sexuelles au cinéma n'est pas spécifique aux années cinquante. Il est tout aussi présent et actif lors de la deuxième génération d'interprètes de la méthode, c'est-à-dire dans les années soixante-dix. De Marlon Brando, James Dean et Montgomery Clift, à Dustin Hoffman, Al Pacino et Jon Voight, il semble bien que ce portrait d'une « nouvelle sensibilité hétéro-masculine » possède un certain caractère atavistique, et qu'il ne soit pas, somme toute, aussi « nouveau » que l'on voudrait bien nous le faire croire. Kaja Silverman a déjà décrit les caractéristiques fondamentales de cette « masculinité aux marges

²⁶ Raymond Durnat, *Eros in the Cinema*, 1966, p.23

du système ». ²⁷ Nous nous devons de spécifier qu'il s'agit, dans notre cas, de subjectivités masculines atypiques, pas spécifiquement homosexuelle, comme dans la plupart des études sur le sujet.

Flashback rapide: Les années 50

Un exemple particulièrement significatif du rapport entre l'acteur, sa technique, la notion de masculinité normative et les masses, dans la période de l'après-guerre, serait celui de James Dean. Par une lecture symptomatique de la culture populaire, ou de la « pop-mythologie » occidentale, il semble clair aujourd'hui que le personnage de Jim dans *La fureur de vivre* (Kazan, 1954) et celui de Cal dans *À l'Est d'Éden* (Kazan, 1955) aient crié pour toute une masse d'individus (mâles, femelles, générations et orientations sexuelles confondues). Face à l'émergence de ce « nouveau protagoniste » dans la période de l'après-guerre - et de son effet sur la scénarisation et la caractérisation au cinéma - Leo Braudy propose que les interprètes de la Méthode s'emploient à miroiter la situation sociale de leur époque à des fins artistiques et politiques:

More protean in both their class and their sexuality, they helped establish an art based on the armature of the body. It was a text of the anti-text, a return to flesh and feeling, the magnification of a vulnerability that denied traditional forms along with their more detached commitment to order (...) These were often characters with unfinished, unresolved business in their pasts. Dramatic structures thus frequently built toward an explosion of the past into the present, in which some unmentionable event or feeling had to be unveiled, a primal scene – the revelation of parental sin, a homosexual act, a betrayal usually associated with illicit sexuality – that required exposure and confession for absolution, a public revelation of the wounds of private feeling.²⁸

²⁷ Kaja Silverman *Male Subjectivity at the Margins*, 1992.

²⁸ Leo Braudy, "No body's Perfect: Method Acting and 50s Culture", *Michigan Quarterly Review* v53, n1, 1996, pp.196

Cette enquête du corps dans les régions abyssales de l'expérience masculine (ou humaine), ce désir de dévoiler le secret d'un « événement ou sentiment inommable », cette « demande d'absolution », cette « révélation publique d'une blessure émotive privée », s'avèrent tout aussi palpables dans les films analysés, comme si les plaies du passé trouble de l'Amérique n'avaient pas encore coagulées. Comme si l'approche du Bicentennial américain offrait aux artistes l'occasion de se faire introspectifs et rétrospectifs. L'atmosphère dionysiaque de l'Amérique des années soixante-dix s'exprime, comme nous l'avons remarqué, par le corps de l'acteur. Ultimement, ce corps devient, ou peut devenir, un symbole de la nation déchirée, un théâtre vivant où cette tragédie moderne se joue de façon hyperbolique.

Rétroaction

Les corrélations entre la psyché malade des États-Unis et sa production culturelle sont de plus en plus apparentes lorsque l'on considère certains indices extra et intertextuels des films. Par exemple, les scénarios de **Macadam Cowboy** et du film **Le Retour** (tous deux produits par Jerome Hellman) furent adaptés par Waldo Salt, une victime du McCarthysme dans les années cinquante. Le premier a été réalisé par John Schlesinger, artiste homosexuel travaillant à contre-courant du système de l'époque, le second, par Hal Ashby, célèbre pour son association avec la gauche engagée de la fin des années soixante. Le roman **Deliverance** ouvre allégoriquement les plaies de la Guerre de Sécession en isolant quatre hommes « civilisés » dans une végétation mythique et en testant leur amitié de manière brutale, alors que le film qu'en tire Boorman met plutôt l'accent sur le conflit masculin de l'intrigue.²⁹ Le scénario de **L'Épouvantail**, écrit par Garry Michael White, ainsi que les interprétations de Pacino et de Hackman, et la mise en scène de Schatzberg, rappellent le misérabilisme de

Steinbeck telle que dépeinte par John Ford.³⁰ Sauf qu'ici, l'Amérique décrépite et désespérée de la Dépression fait place à l'Amérique qui doit vivre sous le gouvernement Nixon. Le film *Un après-midi de chien*, extrapolation d'un fait divers ayant toutes les apparences de la banalité réactive, réallume l'horreur et la controverse de l'incident de la prison d'Attica et questionne l'influence des médias sur les actions individuelles et collectives. Ce film, absolument unique dans l'histoire du cinéma hollywoodien, fait aussi écho à Stonewall, à la libération inconditionnelle des tous les moeurs sexuels. Tout aussi efficace est le film *Tootsie*, un projet initié par Hoffman qui nous offre enfin la représentation de l'homme hybride sans faire appel aux clichés du travestisme.³¹

Synthèse

In our society, such is the taboo surrounding the world of moviemaking that the actors themselves refuse roles which allow even a hint of male vulnerability.³²

Comme nous le voyons, c'est par leurs choix de projets à cette époque que nos trois acteurs-sujets représentent une continuité logique de cette exploration de la masculinité atypique initiée par Brando, Dean et Clift. À la différence près que, chez Hoffman, Pacino et Voight, cette exploration se manifeste plus explicitement que chez la première génération, sans doute à cause de l'abolition graduelle des codes de censure à partir de 1967. Pour ce qui est de détruire les clichés de la masculinité normative à l'écran commercial, aucun autre acteur n'a

²⁹ Suarez, Ernest. "Deliverance: Dickey's Original Screenplay" *The Southern Quarterly*, winter 1995, pp.161-169

³⁰ Ciment, Michel. « *L'Épouvantail*: L'innocence et ses marges. » *L'Avant-Scène du Cinéma* 140, octobre 1973, p.8 (Ce numéro spécial est entièrement dédié au film de Schatzberg. Il contient une transcription écrite du film et demeure à ce jour le seul document substantiel sur ce film malheureusement oublié.)

³¹ Par ailleurs, il est intéressant de noter que Dustin Hoffman lui-même ne considère pas ce film comme une comédie (AFI :100 Years, 100 Movies. Diffusé sur la chaîne américaine CBS au printemps 1998). Il serait aussi important de mentionner que ce film n'a curieusement jamais été approprié ou même étudié par les critiques féministes et gays.

autant fait dans ces années de révolution (temporaire). Ne pensons qu'à l'étonnante transformation générique de Michael Dorsey, ou encore à l'extrême sensibilité du vétéran paraplégique Luke Martin, afin de démentir la proposition précédente de Joan Mellen. Ces trois derniers exemples laissent entrevoir la possibilité de déjouer le statu quo imposé par le système de représentation dominant. Et ce, au même titre que des œuvres qui seraient plus « radicales » ou « marginales ». Les créations respectives de ces trois acteurs, à ce moment précis de l'histoire du cinéma états-unien, démontrent la nécessité du moment à exprimer les différents types de masculinités qui existent entre le machisme et l'homosexualité hors du placard. Entre ces deux stéréotypes masculins se trouve toute une catégorie d'hommes qui ne représentent ni l'un ni l'autre, mais qui sont néanmoins conscients de leur rapport fébrile avec le « féminin », présent en chacun d'eux.³³

³² Mellen, Joan. *Big Bad Wolves: Masculinity in the American Film*. NY: Pantheon Books, 1977, p.6

³³ Un spectrum éclectique que Eve Kosofsky Sedgwick désigne comme le milieu homosocial du mâle (*Between Men: English Literature and Male Homosociality*. NY: Columbia University Press, 1985, p.1-4)

Première partie:

La masculinité normative mise en doute par le « film de copains ».

Le « film de copains » ne préoccupe décidemment pas les études culturelles. Seuls le survol historique de Joan Mellen et l'analyse thématique de Robin Wood à propos du cinéma américain des années soixante-dix font exception à la règle. Et on n'y fait que patiner en surface, ignorant l'apport de l'acteur, de celui qui fait battre le cœur de ce type de film particulier (surtout lorsqu'il met en vedette un interprète de la Méthode). Wood croit que la signification de ce sous-genre ne repose pas sur la présence d'une amitié exclusivement masculine, mais bien sur l'absence d'un domicile fixe.³⁴ À l'aide de quelques films (dont **Macadam Cowboy** et **L'Épouvantail**), il énumère les grandes lignes thématiques qui, selon lui, définissent ce sous-genre: le périple ou le voyage, l'absence d'un domicile fixe, la marginalisation des femmes, une « histoire d'amour » masculine, la présence d'un personnage explicitement homosexuel, et, bien entendu, la mort au bout du chemin (*ipso facto* une convention de la tragédie).³⁵ À partir de cette taxonomie, Wood propose l'idée que la motivation initiale du film de copains n'est pas de perpétuer le statu quo du système de représentation dominant mais, comme nous l'aurons remarqué en introduction, de le menacer de l'intérieur. Pour lui, il s'agit d'une subversion de certaines valeurs judéo-chrétiennes dominantes (le mariage, la famille et le foyer familial) qui s'effectue par l'exclusion des personnages féminin. Nous croyons pour notre part que cette subversion des valeurs dominantes – et ses rapports à la masculinité normative – s'exécute, dans les six films choisis, par l'utilisation d'un style performatif à prédominance physique et interactive...

Tout comme Wood, Joan Mellen opte exclusivement pour une lecture des thématiques de bases, oblitérant presque totalement l'analyse formelle et le jeu des acteurs. Son « survol » historique de la représentation de la masculinité dans le cinéma américain réduit le film de copains à quelques lignes générales sur la répression des femmes et des homosexuels dans la

³⁴ Wood, 1986, p.227

société hétéro-capitaliste. Quoi qu'elle y contextualise les thèmes de manière cartésienne, elle n'y fait cependant aucune distinction entre les différents films et les différents genres, parfois même entre l'acteur et son personnage. L'exemple utilisé afin d'évaluer l'ensemble de la production hollywoodienne des années soixante-dix est le film **Dirty Harry** (Siegel, 1971), comme si ce personnage était métonymique des personnages masculins du cinéma américain des années soixante-dix. Mellen offre, malgré elle semble-t-il, une marge de manœuvre, un espace théorique qui doit être rempli par l'interprète de la Méthode à cette époque si pivotale du cinéma américain.

Essentiellement, nous croyons que le film de copains exige, par sa nature même, une étude détaillée des personnages principaux ainsi qu'une analyse approfondie de l'interprétation des acteurs. Nous allons suggérer, en conclusion, qu'ignorer le travail de l'acteur (en tant qu'artiste qui compose, qui construit, ou du moins, qui collabore à la production du film) c'est sous-estimer son rôle dans la formation du signifié pour tous les autres spectateurs dans la salle (c'est-à-dire, le sous-estimer en tant que médium-émetteur, en tant que signifiant). Nous avons aussi affirmé en introduction que la Méthode pouvait être à la fois « réaliste », « naturelle », « vraie », mais aussi « artificielle » et « forcée » - ce que nous avons désigné comme une forme de « vraisemblance stylisée ». Ces notions semblent tout particulièrement appropriées en ce qui concerne les trois films analysés. Non seulement comme exemples de mélodrames pour hommes où les valeurs dominantes sont subverties, mais comme cas exemplaires où le processus de la Méthode peut opérer dialectiquement afin d'offrir un nouveau portrait de la masculinité au cinéma.

³⁵ Wood, 1986, pp.227-228

L'Autre

Au niveau narratif, **Macadam Cowboy**, **L'Épouvantail** et **Deliverance** fonctionnent dramatiquement par un système d'opposition à « l'Autre » (pour emprunter à Wood). Dans le premier cas, l'Autre est représenté allégoriquement par la société new-yorkaise dans son ensemble. Joe Buck (comme son nom l'indique, il est associé au monde animal et primitif ³⁶) est un gigolo naïf du Texas qui doit affronter « l'Autre », lequel s'incarne alors dans la présence physique de certains de ses habitants stéréotypés, caricaturaux. Le drame de Joe consiste à interagir avec les individus de la grande ville, dans l'espoir d'y survivre: ses clientes potentielles, le fondamentaliste religieux, les clients homosexuels de la 42^{ème} rue et, finalement, Ratso Rizzo. **L'Épouvantail** opère sensiblement de la même façon. L'Autre est une entité sociale représenté par tous ceux et celles qui ne font pas partie du projet de Max (Gene Hackman) et, par association, de Lion (comme son nom l'indique, lui aussi est associé au monde animal, étant à la quête d'un certain courage, tout comme celui du **Magicien d'Oz**). Comme le soulignait Jerry Schatzberg, il s'agit en fait « d'un personnage à deux têtes ». ³⁷ L'Autre, dans ce cas-ci, s'incarne dans les client(e)s des tavernes que Max et Lion visitent à plusieurs reprises, dans la famille hippie et leur bébé qui se soulage sur les genoux de Max, dans la sœur de Max et son amie Frenchy, dans les détenus et les gardiens du pénitencier où les deux protagonistes sont incarcérés, dans la femme et l'enfant abandonnés mais entretenus financièrement par Lion, et enfin, dans les employés de l'hôpital où Lion sera admis à la résolution de l'intrigue. Enfin, **Deliverance** représente l'exemple le plus complexe de ce concept d'allégorisation de l'Autre au niveau thématique (en faisant des habitants du Sud état-unien des êtres primitifs, bestiaux). Dans ce film, aux dimensions

³⁶ « A buck », en anglais, peu signifier a) un daim, un chevreuil mâle, b) se remonter le courage, ou c) une sorte de petit couteau. *The Merriam-Webster Dictionary*, New York : Simon & Schuster Inc, 1974, p.102

³⁷ « Entretien avec Jerry Schatzberg » *Image et son* n273, juin/juillet 1973, p.115

mythologiques, « l'Autre » est aussi représenté par la nature sauvage, par la rivière Cahulawassee que nos quatre citadins (Voight avec Burt Reynolds, Ned Beatty, et Ronny Cox) devront descendre afin de « jouer le jeu » de la masculinité normative.³⁸

L'Autre sexualité

« L'Autre », dans le film de copains, est aussi représenté par une figure explicitement homosexuelle. L'homosexualité (ou du moins le sexe oral et la sodomie au masculin) est représentée explicitement dans les trois films. Dans **Macadam Cowboy** elle a un référent économique et politique. Autrement dit, cette homosexualité est une obligation économique, non un choix personnel. Joe doit se prostituer avec des hommes sur la 42^{ème} rue par nécessité. L'interprétation de Jon Voight met en évidence le fait que le personnage n'y prend pas plaisir (le sexe est strictement fonctionnel, même avec les femmes; il dit lui-même: « Hell, all I ever was good for was lovin' », se référant à son travail). Il se prostitue avec des hommes d'abord, parce qu'il est incapable d'attirer les femmes indépendantes de la métropole. Puis, parce qu'il doit sauver son ami Ratso qui se meurt d'une tuberculose pneumonique. C'est plutôt chez ce dernier que la notion de désir homo-érotique pourrait être soulevée par le spectateur (quoique ce désir n'est jamais consommé à l'écran³⁹). En ce qui concerne les deux autres films, l'homosexualité est enfouie dans le ciment de l'interaction sociale. En surface, elle peut prendre rapidement la forme d'une agression corporelle, d'un danger imminent qui peut blesser ou même entraîner la mort des sujets. Le viol, par un ou des hommes, produit

³⁸ Robert F. Wilson Jr., "Deliverance from Novel to Film: Where Is Our Hero?" *Literature/Film Quarterly* v2, n1, winter 1974, pp.52-58

³⁹ La vraie question ici est de savoir s'il est possible que deux personnages cinématographiques masculins développent une amitié, ou même une forme d'affection, sans que la notion de « désir » (généralement à connotations sexuelles) intervienne. Cette question nous paraît cruciale, puisqu'elle se retrouve au cœur du film de copains qui ne peut être compris que par une analyse du cheminement dramatique des personnages; donc par une attention soutenue au jeu des comédiens, à leur développement, au processus de jeu en tant que tel, à la dynamique des acteurs etc.

un effet de domino, où l'un des protagonistes doit reconquérir la virilité perdue de la victime (ou du groupe), soit par un combat, soit par une série d'épreuves de performance.⁴⁰ D'ailleurs, un des points communs que partagent ces trois films n'est pas l'exclusion délibérée des personnages féminins, ni même la martyrisation d'une figure homosexuelle, mais bien la victimisation d'un mâle: il y a viol au masculin et le violeur n'est pas représenté par un personnage explicitement « gai ».

Le viol au masculin

Dans *L'Épouvantail*, Max vengera le viol de Lion, utilisant cet événement comme un prétexte qui lui permettrait d'exprimer son affection de manière détournée (mais non-moins physique). En ce qui concerne *Deliverance*, plusieurs critiques ont suggéré que la revanche du viol de Bobby (Ned Beatty) était une façon indirecte pour Ed de sauver l'honneur du violé (et de tout le groupe), alors que l'interprétation de Jon Voight suggère quelque chose de beaucoup plus complexe et d'ambigüe. Le meurtre de l'habitant suivant le viol de Bobby et la mort de Drew (Ronny Cox), fait aussi référence à une thématique plus englobante, celle du « jeu de la masculinité normative » (sur lequel est fondée la société américaine – avec l'aide du pionnier, du cowboy, de l'entrepreneur ou du *self-made man*).

Le personnage de Ed admire explicitement la virilité de Lewis (Burt Reynolds) et veut apprendre à devenir un « homme » comme lui. Pour ce faire, il devra gagner son respect par

⁴⁰ D'ailleurs, notons que l'activité physique en soi nous renvoie à une certaine idée de la masculinité, celle d'une figure agressive et inarticulée (qui est ici subvertie): "The steeling of the male body had a significance far beyond health and hygiene or acquiring strength and motor skills. It created manly beauty and character, it forged a stereotype. Gymnastics and sports should retain this function throughout modern times. Even today,

une série d'épreuves qualifiantes. Il devra aussi mentir, renier les meurtres et s'enfuir comme un criminel. Boorman et Voight font en sorte que ce « jeu » apparaisse ridicule: Lewis devenant aussi inoffensif qu'un bébé après qu'il se soit cassé le genoux; Ed tremblant devant un cerf lors de la chasse matinale; ou devant l'habitant qu'il doit éliminer en haut de la falaise, au climax de l'intrigue. Cette circonvolution thématique, qui consiste à montrer l'admiration de Ed pour Lewis, se manifeste dans leurs scènes communes où les deux personnages sont en retrait du groupe. En ce qui a trait à une déconstruction de la masculinité normative par l'application de la Méthode au cinéma, **Deliverance** représente un exemple significatif et résolument complexe. À l'instar des deux autres films de copains étudiés ici, celui-ci élabore son propos à travers la démarche interprétative des acteurs principaux, dans le conflit de style existant entre Jon Voight (l'acteur) et Burt Reynolds (la vedette). Sauf que la démarche de Boorman s'avère imbriquée dans les conventions génériques qui constituent intrinsèquement le film (la trajectoire unidirectionnelle et irréversible du récit; le rythme nerveux de l'action dramatique; les situations typiques au thriller; etc). Les vrais thèmes étant donc enfouis dans les entrailles narratives du film, nous avons choisi de porter une attention particulière à la relation Ed-Lewis qui apparaît clairement comme le moteur narratif de ce « mélodrame pour hommes ».

sport in the popular imagination remains a creator of manly virtue, though unbridled competition, typical of the mid-twentieth century, has made team sports such as football the focus of aggression rather than an educator in what had traditionally been regarded as masculine "virtue." Mosse, *The Image of Man*, 214

Le jeu de la masculinité normative: *Deliverance* (1972)

La première scène qui explore la masculinité normative à travers la Méthode arrive tout de suite après la randonnée tumultueuse sur la route de terre, juste après la rencontre des habitants cosanguins et la fameuse séquence des « duelling banjos ». C'est le moment où Ed et Lewis trouvent enfin la rivière mythique. Collés l'un contre l'autre, ils l'observent aux travers les branches d'une végétation riche, épaisse, et sur le point de disparaître. L'ondulation de l'eau claire fait refléter les rayons du soleil dans leurs yeux. Ils sont tous deux émerveillés par sa beauté « naturelle ». Ils en parlent comme s'il s'agissait d'une femme (« *She sure is pretty* » - s'exclame Ed). Lorsque Bobby et Drew arrivent derrière eux, nous avons l'impression d'assister à l'intrusion dans une scène privée entre deux amoureux-voyeurs, à l'interprétation d'un moment homo-érotique, tant dans sa composition que dans son interprétation. Lorsque Bobby crit « *Lewis!, Lewis! Where are you?* », celui-ci répond à la façon d'un amant dont l'orgasme aurait été interrompu par une visite inopportune: « *Right here!* » (d'un ton sec, brutal, quasi-gorillesque). L'intimité de cette scène de voyeurisme annonce les trois autres moments de la narration où Ed et Lewis se retrouveront seuls, là où « *nobody will find them* » (comme le dit Ed un peu plus loin, sous l'influence de l'alcool...).

L'idéal masculin et la « beauté » selon les Grecs (première partie)

Nul doute, d'après l'interprétation de Voight, Ed est l'archétype du col blanc contemporain (son chapeau et sa pipe en sont des signes extérieurs évidents, alors que Lewis fume le cigare, symbole de pouvoir). Visiblement, Ed aspire aux qualités viriles, presque primates de Lewis, et cela, dès le début du récit. Il a peur des habitants, se tient loin d'eux, préférant laisser « l'homme » du groupe s'en charger. En route vers la rivière, Ed demande à Lewis de ralentir la camionnette, car il a peur de la vitesse et de la sinuosité du chemin à moitié défriché. A la

rière il s'inquiète de la présence de serpents. Un peu plus tard dans le récit, lors d'une chasse matinale en solitaire, il s'avère incapable de tuer un cerf, tremblant de peur devant la bête. Pendant le viol, il s'avère passif, presque prêt à performer une fellation sur les deux habitants des arrière-bois, avant que la flèche de Lewis en transperce l'un d'eux de bord en bord.

Ed est en terrain inconnu dès qu'il quitte le milieu urbain. Ce sont le risque et l'aventure, parcours de la masculinité normative, qu'il cherche (et qu'il trouvera) à travers la philosophie et les actions de Lewis. En participant à la randonnée, il croit qu'il peut devenir, en quelque sorte, l'émule de ce dernier. En contraste à cette représentation d'une masculinité efféminée (et ce à quoi Ed aspire), Lewis est Rambo avant son temps. D'une certaine façon, il corrobore le faux paradigme Dirty Harry proposé par Mellen - sauf qu'il n'est pas nécessairement présenté comme un « modèle à suivre ». Jusqu'au moment de la mort de Drew (où il sera immobilisé par une fracture au fémur), sa posture rigide et sa carrure d'épaules sont sur-joué par Reynolds. Son costume noir le différencie des autres personnages et la protubérance de ses biceps l'impose en tant que « leader naturel » du groupe. Lewis est fort, adroit, agile, perspicace, vif, autoritaire, constamment aux aguets et sur ses gardes. Il se prépare à toutes éventualités, y compris celle d'une catastrophe nucléaire (qui obsède toujours les Américains à cette époque). Mélancolique, il chasse et pêche avec un arc et des flèches. Il vit comme un homme des bois tout en étant en mesure de rationaliser ses actions comme un homme de la rue (*street-smart*). Lewis incarne le mythe de l'individu contrôlant la nature, celui qui domine le monde géologique, qui le façonne et l'utilise à sa volonté. Selon Burt Reynolds, lui et Voight étaient conscients de leur fonction primaire dans l'ensemble filmique coordonné par la mise en scène de Boorman. Toutefois, nous pouvons questionner

son explication face au choix de casting du réalisateur – en fait, il nie que le personnage de Lewis à quelque chose à voir avec son *persona* à lui (i.e. Burt Reynolds, la star):

I'm sure when *Deliverance* came out, ninety percent of the people who saw it...thought that character was me. They probably said, "How brilliant John Boorman was to cast this brutish Marlon Brando-type of musclehead." But that character wasn't me. He was a guy totally into himself, with I think, a lot of homosexual tendencies, which you see in his relationship with Jon Voight. He had the whole psychological thing of killing somebody in the act of saving him, which was definitely an orgasm for him. We played it that way.⁴¹

La scène de la pêche exprime tout aussi bien cette enquête de la masculinité par les voies et les principes de la Méthode. Elle débute sur le gros-plan d'un poisson, puis, sur un plan d'ensemble révélant Ed et Lewis à bord de leur canot, pour se terminer par une série de champ-contrechamp entre le poisson, la posture de chasseur de Lewis et le visage impressionné de Ed. La position respective des deux personnages exprime bien la nature de leur relation: Lewis se tient debout dans le canot, alors que Ed est écrasé au fond. Par sa verticalité, Lewis impose le respect à Ed, celui-ci ne pouvant que l'admirer en tenant mollement sa cannette de bière. La scène est construite autour des sous-entendus proposés par le dialogue et par la lecture de celui-ci offerte par les deux interprètes. En surface, ce ne sont que deux « gars » jasant de leur vie. Mais il y a aussi nombre de sous-entendus:

LEWIS: (en visant le poisson) Machines are going to fail, then the system is going to fail. And then...

ED: And then what?

LEWIS: And then survival. (il laisse aller la flèche, rate le poisson) Who has the ability to survive. That's the game.

ED: (en riant) And you just can't wait for it to happen, can't you? You just can't wait. (Lewis sourit) Well, the system has done all right by me.

LEWIS: Oh yeah... You've got a nice job...a nice house...a nice wife... nice kids...

ED: You make that sound...rather shitty Lewis. (rires)

LEWIS: (en ré-insérant une flèche à son arc) Why do you go on these trips with me Ed?

ED: I like my life, Lewis.

⁴¹ "Burt Reynolds interviewed", *Film Comment*, May/June 1978

LEWIS: Yeah, but why do you go on these trips with me?

ED: You know, sometimes I wonder about that...

(Lewis réussit finalement à accrocher le poisson et hurle de joie. Ed le toast de sa bière.)

Here's to you, Lewis.

La scène suivante nous montre les quatre hommes autour d'un feu de camp.⁴² La nuit est tombée, et ils sont tous ivres ou ridicules, sauf Lewis qui semble toujours en contrôle de la situation. Bobby feint un strip-tease (qui renvoie à celui de Max, dans *L'Épouvantail*), tandis que Drew gratte sa guitare à la façon d'un troubadour (l'archétype du jeune homme sensible, i.e. à-la-Bob Dylan). Lewis entend soudainement un bruit provenant de la forêt. Il sursaute et se dirige dans l'épaisseur de la nuit. Instinctivement, le reste du groupe se colle l'un à l'autre. Au moment où Lewis disparaît dans la pénombre, Bobby demande à Ed: «Does this guy think he's Superman or what? ». Lewis revient par le hors-champ, derrière la caméra, et les surprend à faire les « mauviettes », collés l'un contre l'autre, à se réassurer mutuellement. Il leur souhaite une bonne nuit et se dirige à l'intérieur de la tente. Évidemment, le chef a parlé et tout le monde décide de le suivre. Bobby blague à propos de sa première éjaculation nocturne, tandis que Ed titube à l'intérieur de la tente où Lewis est déjà étendu sur un lit de camp, intense et introspectif. Voight pousse alors le sous-texte du film à son paroxysme. Il joue la scène de manière non-verbale, de façon à accentuer sa féminité, en enlevant son chandail et en tenant sa pipe de manière suggestive sur le bord des lèvres... À lire les signes du corps et la façon dont il donne la réplique à Reynolds, nous comprenons que, pour lui, il s'agit en fait d'une scène de séduction: « No matter what the problems of this world are, nobody can find us here. Goodnight Lewis ».

Le lendemain matin, Ed tente en vain de réveiller Lewis qui dort comme une bûche. Il décide alors de partir seul pour la chasse, arc et flèches à l'épaule. C'est la période du jeu

⁴² Chacun représente une version de l'homme américain moyen. Voir « *Deliverance*. Four Variations of the American Adam », *Literature/Film Quarterly* v1, n3, july 1973. pp.280-285

masculin matinal qui consiste à abattre une créature sans défense afin de prouver que l'on peut survivre comme un « vrai homme » dans une nature souvent vicieuse, cruelle, impardonnable. Dans la forêt, Ed aperçoit un jeune cerf se gavant du monde végétal autour de lui. Il pointe l'animal, mais se met tout à coup à trembler comme une feuille au vent. Voight maximise alors l'intensité dramatique de la scène en contrôlant chacun de ses mouvements de manière précise et ordonnée – un sommet de sa carrière d'acteur. Sa chorégraphie du « monde microcosmique » ressemble aussi à celle de Pacino dans la scène de la fontaine du film *L'Épouvantail*. Tous deux illustrent en temps réel la dégénération d'un corps masculin trop sensible pour les exigences d'une nature de laquelle ils sont aliénés. Ed retourne au camp les mains vides. Comme par hasard, Lewis va déclarer tout haut que: « Seul un vrai homme ne craint pas d'enlever la vie » (et, dans l'extension logique de cette proposition, de la donner). Ed, mal à l'aise, comprend que son dilemme consiste à se durcir pour joindre les rangs des vrais hommes comme Lewis et à respecter l'ordre social de la jungle qui empêche un homme d'avouer ses faiblesses à un autre homme (surtout dans un contexte comme celui-ci).

Une crise masculine?

Déliverance is often read as a masculinity-in-crisis film, within which these four men, more or less emasculated by city life, have to recover their lost (but not dead) "Iron John" manhood. However, this is not so much a film about men looking for an authentic gender identity as a film about masculinity as an agent of change and difference, something which, far from being fixed, immutable, sovereign, can be lost and precariously found, diminished or warped.⁴³

⁴³ *Sight and Sound* v4, n9, september 1994, p.17

La séquence du viol au masculin est aussi plus complexe que l'on pourrait le croire. Ce moment d'anthologie a fait couler beaucoup d'encre dès sa sortie en 1973, et son audace n'a rarement trouvé d'égal depuis dans le cinéma américain (tout comme le cunnilingus de Luke dans le film **Le Retour**). Résumons-la afin d'illustrer pour une quatrième fois cette idée d'une logique organisationnelle du corps par Jon Voight.

Étant donné que Lewis ne veut plus faire équipe avec Bobby (désormais le souffre-douleur du groupe), Ed le prend à sa charge dans son embarcation. Drew fera donc équipe avec Lewis, loin à l'arrière. Après une brève descente, illustrée par une ellipse conventionnelle, Ed et Bobby accostent sur la rive en amont de la rivière. Rapidement, ils sont harcelés puis molestés par les habitants de l'arrière-bois. Des « sous-hommes », des affreux, sales et méchants (pour emprunter à Ettore Scola), dont le plaisir est de réduire les gens à un niveau animal en les faisant crier comme des cochons (« Squeal!!! », s'écrit l'un d'eux lors du viol). Boorman n'épargne rien, même les fausses-dents et la salive sont de la partie. Stylistiquement, être cosanguins devient associée à la brutalité de la nature, à la copulation entre hommes, à la copulation avec des animaux ou avec des objets. Là où le film devient pour ainsi dire « subversif », c'est dans l'interprétation subtile de Jon Voight, à ce moment précis du récit. Car, à travers la subjectivité de Ed, le moment prend une certaine dimension rabelaisienne. Bobby est violé sous son regard impuissant. Mais dans cette impuissance, Ed semble prendre son pied de manière perverse. Il y a quelque chose d'érotique dans cette scène qui ne provient pas du viol en soi, mais plutôt du fait que le personnage de Voight assiste à ce viol, et que, ultimement, nous partageons partiellement sa subjectivité. Il résiste à peine à l'agression, comme si la soumission était la seule solution possible dans de telles circonstances. Au moment où il est forcé de performer une fellation sur les deux violeurs, sa bouche s'entre-ouvre spontanément, comme un aveu indésiré, comme une admission de la

pulsion orale qui validerait de ce fait la violence en elle-même. Lewis sauvera son « honneur » en transperçant l'un des deux violeurs de sa flèche (Cupidon à la rescousse?). L'autre habitant réussira à s'enfuir, mais il reviendra, tout comme le corps désarticulé de Drew reviendra dans les cauchemars de Ed à la fin du récit. Dans ce dernier exemple, les préceptes de la Méthode s'exécute moment par moment, à travers les petites réactions de Voight. Sa présence, son style de jeu, et la nature du personnage qu'il interprète, donne une dynamique singulière à cette scène.

De toute évidence lorsque l'on isole quatre scènes « d'acteurs » nous réalisons que ce film représente beaucoup plus qu'un film de copains ou un film de genre. **Deliverance**, grâce aux performances « méthodiques » de son acteur principal, a l'allure d'une grande réflexion philosophique sur la nature humaine, plus particulièrement sur la signification des rôles socio-sexuels et sur les différences entre l'ordre social et l'ordre naturel des choses. À travers les quatre personnages masculins, plus particulièrement à travers la dynamique de Jon Voight et de Burt Reynolds, nous sommes confrontés à repenser ce qui constitue, en acte comme en effet, le jeu de la masculinité normative dans nos propres vies. Dissimulées sous les conventions du genre, les transgressions thématiques du scénario ne prennent forme que dans le déploiement des principes de la Méthode à l'écran et leur confrontation avec un style beaucoup plus « classique » par définition. Il est désormais clair que ces principes ordonnent à l'acteur de « fouiller ses intérieurs », d'aller spontanément au plus profond de lui-même pour voir ce qui s'y trouve, et de le rapporter au spectateur dans une « vraisemblance stylisée ».

John Wayne et les "faggots" urbaines: *Macadam Cowboy* (1969)

One of the things that made the film successful was that Jon Voight and I knew each other. We were not close friends, but we knew each other; we were friendly. (...) We had this thing through the whole picture. But I mean, we had electricity. The emotional scenes I did in that movie I could not have done without him. When the camera is up my schnozzola and you have as much intimacy as being in a bathroom, here he is off-camera talking to me, moving me, getting me wherever I want to be emotionally. There was a great love between us...⁴⁴

Macadam Cowboy est pour sa part un texte filmique/politique beaucoup plus difficile à déchiffrer que le précédent. Ce film a toujours généré au moins deux types de lectures bien différents.⁴⁵ Le premier est tributaire de la perspective auteuriste et consiste à faire l'éloge de Schlesinger comme metteur en scène de talent.⁴⁶ Le second se réfère à une lecture sociologique du film, à une interprétation du contenu (les thématiques, les grandes lignes idéologiques du scénario et de la mise en images), de même qu'à un jugement de valeur condamnant la morale et le message qu'offre le film (i.e. l'amitié platonique entre hommes est possible). Ce jugement de valeur repose dans la plupart des cas sur l'authenticité des personnages, des situations, et des lieux (à lire ici comme « les codes du réalisme », « réalisme » comme style parmi tant d'autres). En fait, dans une lecture purement sociologique du film, *Macadam Cowboy* peut être interprété comme une représentation malsaine de l'Amérique de l'époque, à en croire Parker Tyler.⁴⁷

⁴⁴ "Hoffman interview" in *Actors Talk About Theatre*. Chicago: The Dramatic Publishing Co., 1977, p.134

⁴⁵ Hurst, James. "Go West Young Man: John Schlesinger's *Midnight Cowboy*", *Cine Action!* 35, August 1994, pp.62-64

⁴⁶ Gow, Gordon. "*Midnight Cowboy*", *Films & Filming* v16, n1, October 1969, p.38

⁴⁷ Parker Tyler détruisit le film à sa sortie pour des raisons purement morales et politiques: "Notice that one doesn't have to take a 'gay-activist' attitude to condemn the vulgarity and moral abracadabra of *Midnight Cowboy*. One has only to reaffirm perfectly clear and traditional cultural and moral sanities. The film is as trivial and mixed up in all historical dimensions as it is irrational and immoral if strictly criticized by the existing homosexual organizations, politically oriented or not. Notice this too: a depth reading of the Cowboy's emotional friendship for Ratso (doted upon by **sentimental** film reviewers) could aptly postulate that this

Cependant, après avoir observé les performances des deux acteurs principaux, après avoir effectué une évaluation de la facture visuelle du film dans son ensemble, ce « diagnostic » sociologique de Tyler (avec tout le respect qu'on lui doit dans les études du cinéma) s'avère gravement tordu dans son subjectivisme borné. Ce film, que plusieurs croient « réaliste », est de toute évidence stylisé, tant dans son organisation formelle générale que dans les performances qui habitent son espace symbolique ou métaphorique (un aspect omniprésent dans le film **Un Après-midi de chien**). L'intérêt réel du film de Schlesinger ne tient pas tant dans la vraisemblance de ses situations que dans le mode d'interaction des deux personnages principaux, c'est-à-dire, dans la façon dont ces derniers expriment les thèmes du film grâce à un processus de jeu qui permet d'explorer des sentiments ou des sujets controversés de manière cryptique mais tout de moins lisible. **Macadam Cowboy** n'est pas plus un document anthropologique sur les dessous new-yorkais qu'il n'est un reportage sur la prostitution homosexuelle de la 42^{ème} rue. C'est une étude de caractère stylisée, pas une étude de milieu qui vise pour la « réalité » (peu importe ce que cette expression voudrait dire au cinéma – et comme si les films produits par les gais étaient plus « réalistes » que ceux produits par des hétérosexuels). Le plaisir « spectatorial » provoqué par le film provient principalement de cette habileté des acteurs à exprimer le pathos d'une masculinité complètement atypique. Le fait que Joe Buck et Ratso Rizzo ne consomment pas leur relation (i.e. qu'il ne baisent pas) ne permet pas d'en déduire qu'elle soit régressive, négative, ou « moralement fausse » (comme l'affirmait Tyler à l'époque). Pourquoi ne verrait-on pas dans ce film une volonté d'aller au-delà de la représentation réaliste, vers une poésie de l'image, où l'acteur, en tant qu'élément filmique centripète pour le spectateur, jouerait un rôle

friendship is subconsciously homosexual – the more aptly so because the Cowboy takes the trouble, again and again, to deny the rather too close implication.” (*Screening the Sexes: Homosexuality and the Movies*, 1970, p.55)

primordial et fondamental? Si l'on croit ce que le réalisateur John Schlesinger en dit, les deux acteurs principaux ont eu plus d'influence sur la construction du récit - et sur l'esthétique du film - que le laissent croire les critiques qui l'ont abordé jusqu'ici:

There were improvisations, not discussions. In rehearsal, if I felt a scene didn't go deep enough we would take all the emotional elements that we thought might crop up in a scene and develop them. This mainly pertained to the aspects of Voight and Hoffman's relationship that started in an antagonistic way and then change when Voight moved into Hoffman's cold water flat. I felt that we had to be as near the knuckle as possible in order to investigate various aspects of their lives. For example, we explored matters like cleanliness or masturbation, or the fantasy that Voight had of being a cowboy, which was ridiculous, and primarily sexual. Many of these things came out of improvisations that we taped and which Waldo Salt, the screenwriter, later integrated into the script.⁴⁸

Lors de cette même entrevue, au moment de la re-distribution du film en salle (1994), Schlesinger précise que le personnage de Joe Buck a été violé en même temps que sa copine au Texas. Comme pour **Deliverance** et **L'Épouvantail**, les violeurs de **Macadam Cowboy** ne sont pas représentés comme des figures gaies stéréotypées (il s'agit plutôt d'un gang auquel Joe Buck aurait jadis appartenu). Le viol par un homme a un effet important sur sa trajectoire psychologique et émotive, mais avec des ramifications différentes, comme nous l'aurons remarqué pour le personnage de Ned Beatty dans **Deliverance** et comme nous le verrons pour Pacino dans la section suivante. Schlesinger insère au montage un très court plan (approximativement 1/2 seconde), en noir et blanc, où nous voyons Joe sur le devant d'un automobile, tenu par une demi-douzaine d'hommes qui lui écartent les jambes de façon à faciliter la sodomie. La séquence, organisée par un montage à-la-Pudovkine, contient aussi

⁴⁸ Richard Porton and Lee Ellickson. "Reflections of an Englishman Abroad: an interview with John Schlesinger", *Cineaste* v20, n4, Oct 1994, pp.39-40

de courts plans de sa grand-mère, Sally Buck (Ruth White), tendant un fer à friser vers la caméra et laissant croire à un acte de sadisme anal perpétré sur son petit-fils, ou encore, mangeant du chocolat sensuellement, avec l'accent mis ici sur l'oralité par un zoom-in rapide sur sa bouche et un fondu enchaîné sur un autre plan abstrait. Plus important encore est l'inclusion dans cette séquence de plans qui associent le viol de Joe à la rencontre avec Ratso Rizzo. Car, dans un plan subjectif de la séquence, Joe se voit menacé par Ratso qui tend un couteau vers la caméra. L'organisation formelle et la facture stylistique de ce montage permettent au spectateur d'inférer des liens entre le passé du personnage de Joe et sa situation présente. Il a été violé, sa vie a été transformée, et maintenant il est forcé de partager son intimité avec un autre homme.

Dans cette dernière séquence, les acteurs sont définitivement prisonniers du montage, et la signification ne peut naître que dans la mesure où le spectateur comprend, associe et interprète l'organisation des images dictées par le réalisateur et le monteur. Dans la scène suivante, immédiatement après ce cauchemar, lorsque Joe se réveille dans le lit défait de Ratso, la même thématique est exprimée différemment, par les acteurs en eux-même, par l'organisation physique et émotionnelle inhérent au processus. La signification ou le sens des images ne peut naître que dans la mesure où le spectateur comprend, associe, et interprète la « sémiotique de l'acteur ».

Une sémiotique de l'acteur?

En sueur Joe sursaute du lit offert par Ratso dans la scène précédente. Il regarde autour de lui, ne reconnaît pas l'endroit. Ratso est assis dans un coin de la pièce et l'observe en silence. La dynamique du regard entre les personnages est engagée et déterminée pour le reste du récit. Non seulement par l'utilisation du champ-contrechamp conventionnel, mais surtout

par les expressions faciales de Ratso, par sa réaction au comportement de Joe qui se trouve alors hors-champ. Joe Buck, le naïf du Sud-Ouest américain (les frontières mentales des États-Unis sont toujours aussi importantes), le gigolo-amateur, le corps objectifié par le spectateur devenant un « objet » de contemplation et d'admiration pour un Ratso physiquement en dégénérescence. Cette scène, comme les trois autres qui lui sont dramatiquement similaires dans le récit, forment les pierres angulaires sur lesquelles les thématiques soulignées par Wood reposent. Présent conjointement, elles représentent les grands moments d'intimité entre les deux personnages masculins. Elles sont significatives par la manière dont elles sont cadrées par la caméra et jouées par les deux acteurs. Schlesinger n'a eu d'autre choix que de donner priorité à ces moments typiques d'une interprétation « méthodique », au tournage comme au montage final. Puisque la logique de la scène réside dans l'échange entre les acteurs, ces moments que nous offrent Hoffman et Voight ne sont tout simplement pas des instants cinématographiques que le réalisateur aurait pu charcuter à-la-Pudovkine à l'étape de la conception ou en post-production. Ils communiquent d'eux-mêmes à l'auditoire par l'énergie humaine des acteurs, sans que le « réalisateur-père » n'ait nécessairement recours au plan-séquence.

Un peu plus loin dans le récit, après que leur rencontre ait prise une différente trajectoire, Ratso devient simultanément la mère, l'épouse, et le proxénète de Joe. Dans une série de courtes scènes chronologiques, Ratso lui fait la cuisine, lave son linge, cire ses bottes, lui coupe les cheveux et lui fait même une manucure... Tout cela dans une grande proximité physique indiquant forcément une certaine intimité. Après ces « services rendus » (pour le 20 dollars qu'il lui avait malhonnêtement soutirés), Joe se rend au miroir pour s'y admirer, pour se redonner du courage et une « confiance d'homme » – un motif qui va parcourir tout le film jusqu'au meurtre de la figure explicitement homosexuelle, Towny (Bernard Hughes). La

dynamique des personnages est déterminée simultanément par le cadrage en gros-plan, mais surtout par l'interprétation des deux acteurs (les regards hors-champ et l'utilisation calculée des pauses). Cette scène est tout particulièrement significative par la façon dont Hoffman la joue en sourdine. Ratso va jusqu'à admettre son admiration pour le physique « normal » de Joe:

JOE: (à son reflet dans le miroir) So there you are you handsome-devil-you!

RATSO: Not bad. (Pause) Not bad. (Pause) For a cowboy. (Pause) You're okay. (Pause) You're okay...

L'déal masculin et la « beauté » selon les Grecs (deuxième partie)

Nous voyons que même Ratso Rizzo n'est pas à l'abri des clichés esthétiques de son époque. Il admire Joe parce qu'il possède la beauté fondée sur les critères du système de représentation dominant. Car Joe incarne une certaine idée de la masculinité normative. En fait, sa « beauté » de cow-boy naïf fait référence à l'esthétique greco-romain promu en Occident par des « spécialistes » de l'esthétique comme Winckelmann au 18^{ème} siècle, récupéré par la droite et, ultimement, par une certaine culture homosexuelle du 20^{ème}. Le grand blond au yeux bleus, aux épaules et à la mâchoire carrées, aux jambes de marbre, aux bras, aux mains et au sexe gigantesques (l'harmonie des formes quoi!). Ratso, comme son soubriquet l'indique, est iconographiquement associé au rat ou à la vermine: petit, courbé sur lui-même, cul-de-jatte, la peau foncé, en sueur, son linge est sale, il est malade, il tousse et répand ses germes partout autour de lui, et surtout, il est « ethnique ». Tandis que Joe représenterait Adonis: c'est-à-dire, fort, en santé, se tenant fière et droit comme un « homme », comme celui qui peut transporter des frigidaires sur son dos, et que toutes les femmes veulent s'arracher.

Il est aussi intéressant de noter que, contrairement à la théorie proposée par Laura Mulvey sur la structure du regard dans la forme hollywoodienne classique, c'est ici un sujet masculin

qui se trouve objectifié par l'organisation formelle et l'interprétation du film. Plus intéressant encore est le fait qu'en se regardant dans le miroir à cet instant même, devant le regard de Ratso, Joe s'objectifie lui-même. Il se donne littéralement en spectacle (un thème que nous retrouverons visuellement incarné dans la mise en scène et l'interprétation de **Un après-midi de chien**, **Le Retour**, et **Tootsie**). Il semble clair d'après les caractéristiques du regard de Ratso qu'il admire, et même contemple le corps de Joe (perdu dans son reflet narcissique – cherchant à affirmer son statut d'homme « normal », c'est-à-dire celui qui contrôle les femmes). Le réflexe ou le saut conceptuel que doit, ou ne doit pas inférer le spectateur, peut avoir rapport à la notion de désir sexuel dans ces moments précis de la narration où Joe est regardé par Ratso. Les corps sont évidemment mis en relation l'un à l'autre par la mise en scène et le montage, Ratso admire Joe dans la façon dont Hoffman nous le présente, etc, mais est-ce vraiment « sexuel »? ⁴⁹ Les performances des deux acteurs et l'organisation du matériel filmique par Schlesinger empêchent toute certitude à ce sujet. Néanmoins, plusieurs ont perçu dans l'échange et la proximité des acteurs une tendance homo-érotique refoulée (une idée qui par ailleurs mériterait d'être développée dans des études ultérieures):

Much has been made of the homosexual qualities in Joe Buck and Ratso's friendship. Schlesinger himself evaded the issue, at first, claiming that their "bond was nonsexual". Joe and Ratso, isolated in a tenement and venturing out only to struggle for their survival, are not unlike Huck and Jim in the isolation of their raft. Theirs is a romance of brotherhood, innocent yet not without erotic implications.⁵⁰

Que l'intensité des contacts visuels entre les deux acteurs pointe ou ne pointe pas vers des sentiments homo-érotiques, et, plus encore, que ces sentiments sexuels ne deviennent jamais réalité, ne semble pas tout à fait important, ni même pertinent ici. Puisqu'il semble certain,

⁴⁹ Ce qui constitue le « sexuel » en lui-même devrait d'abord être défini.

⁵⁰ CineAction!, p.64

d'après la performance de Hoffman, que Ratso trouve Joe Buck beau, qu'il l'admire pour sa vitalité et sa force physique, mais qu'il méprise sa naïveté d'habitant.⁵¹ Puisqu'il semble tout aussi certain, d'après l'interprétation de Voight, que Joe a besoin de la débrouillardise et de l'esprit d'entreprise de Ratso, mais qu'il n'a pas nécessairement envie de l'aimer jusqu'à l'acte sexuel (ce dernier étant malade, en déchéance). Joe est conscient que sans Ratso c'est le retour au lavage de vaisselle, ou pire encore, la mort dans la pauvreté, la maladie et l'anonymat (un sort qui sera réservé à Ratso, sorte de figure sacrificielle du film, et qui nous renvoie à la taxonomie des thèmes du sous-genre, telle que proposée par Wood).

Le troisième moment de ce que nous avons désigné jusqu'à présent comme symptomatique de la Méthode intervient après que Joe ait vendu de son sang à une clinique de la 42^{ème} et qu'il ait rapporté l'argent et des médicaments à Ratso (lequel agonise alors d'une tuberculose pulmonaire). Dans la trajectoire psychologique/émotive du personnage de Ratso, telle que conçue par Hoffman, cette partie de l'évolution dramatique du personnage débute avant la fête psychédélique, au moment où il s'effondre dans les marches du loft (il s'appuyera même sur Joe afin de ne pas s'écrouler...). La démarche du personnage devient de plus en plus maladroite. Il ne boite plus mais se traîne les pieds à l'aide de ses bras. Hoffman nous présente la déchéance du personnage de manière physique mais toujours avec une certaine dignité humaine. Les petits détails prennent un sens hyperbolique, allant même jusqu'à créer une sorte de poésie-vivante qui peut facilement passer inaperçue pour les spectateurs contemporains, cyniques et désensibilisés face au « mélodrame ».

⁵¹ Archétype ayant plusieurs significations potentielles ici: subversion du symbole d'une Amérique républicaine à-la-John Wayne; ou bien icône homosexuel au même titre que le marin du *Chant d'amour* de Jean Genet, que les « bikers » du *Scorpio Rising* de Kenneth Anger, et des autres cowboys du film *My Hustler* de Wachs. Notons que le personnage Lion du film *L'Épouvantail* est aussi un de ces archétypes, puisqu'il représente le marin.

L'acteur a aussi recours à la voix pour exprimer le calvaire auquel est confronté sa création. Cette voix s'enroue et tremblotte de manière à adoucir l'apparence extérieure de Ratso. Comme nous le verrons un peu plus tard, le pathos exprimé physiquement par Hoffman ressemble étrangement à celui exprimé par Pacino dans **L'Épouvantail**. Ces deux interprétations trahissent une vulnérabilité qui affiche le besoin de s'attacher à un certain « idéal masculin ». Tous deux ne pourront jamais atteindre cet idéal et finiront par s'écrouler (littéralement dans les deux cas : la mort de Ratso et la catatonie de Lion).

Dans **Macadam Cowboy** comme dans **L'Épouvantail**, le jeu de Hoffman et celui de Pacino s'élaborent graduellement en contradistinction d'avec celui de Voight et de Hackman. Leurs compositions respectives tournent autour de leur relation avec le corps. Tous deux misent sur les différences physionomiques des personnages. Tout cela dans une conscience de l'effet visuel général créé par l'intérieur du cadre filmique. La composition de Hoffman mise sur les particularités ethniques de son personnage (peau foncée, yeux noirs profonds, cheveux noirs léchés vers l'arrière, l'accent du Bronx/Brooklyn). Il est petit, faible, recroquevillé sur lui-même, pitoyable comme un chien que l'on aurait abandonné au coin de Broadway et de la 54^{ème} rue. Le commentaire politique du film, qui vise à exposer la structure des classes sociales américaines selon des paramètres ethnocentriques (les « deux Amériques », comme l'écrivait Michael Harrington⁵²), se trouve physiquement incarné par l'acteur dans une métaphore à-la Dickens. Ratso charme d'abord le spectateur, puis Joe (celui-ci allant même jusqu'à tuer un client pour l'amener en Floride et ainsi guérir sa maladie). Stylistiquement parlant, Hoffman s'éloigne du « héros de la classe ouvrière »

⁵² Harrington, Michael. *The Other America*. NY: MacMillan Publishing Corp., 1962.

(auquel il a ironiquement été associé au cours de sa carrière) avec ce rôle qui, comme lui avait appris Strasberg, transcende le carcan rigide du « type-casting » hollywoodien.⁵³

La Méthode, le mélodrame et le pathos

What moved me so deeply was that Joe lost his family and adopted Dusty...as his mother. At the end he knows that's not appropriate and people are staring at him; he feels he is defending the relationship in a way. He has amazing dignity here – he loves his Ratso who has died in his arms and he's angry and upset and he's deeply, deeply lost and trying to function.⁵⁴

La scène finale en dit long sur le rapport entre Ratso et Joe. Un rapport qui, rappelons-le, évoque le fonctionnement même de la Méthode et pas nécessairement une « tension » homo-érotique. Il s'agit du moment où Ratso meurt dans les bras de Joe dans l'autobus, juste avant d'atteindre l'Eldorado (en l'occurrence, la Floride). La scène appartient presque exclusivement à Voight, qui dédramatise le tout en retenant de manière typique ses émotions. L'acteur les distille dans de petits instants apparemment insignifiants: il regarde autour de lui, puis regarde Ratso, le prend dans ses bras, cligne des yeux, se mord l'intérieur de la bouche, regarde les autres passagers de l'autobus comme pour protéger l'honneur de Ratso, etc. Comme toute scène qui a recours à la Méthode pour arriver à son but dramatique, celle-ci dépend donc entièrement de la capacité de l'acteur à exprimer le sous-texte et les significations latentes par son corps, par son visage, par ses yeux, par sa lecture du dialogue (ton, cadence, pauses, etc), et par l'utilisation de l'espace filmique dans lequel ils se retrouve encadré par le réalisateur. D'ailleurs, nous remarquerons du point de vue formel que les quatre scènes de *Macadam Cowboy* par lesquelles nous étions concernés font honneur au

⁵³ L'agent de Hoffman lui aurait apparemment déconseillé de prendre le rôle Ratso après son succès foudroyant avec *The Graduate*.

plan d'ensemble, au plan-séquence et au recadrage qui privilégient la performance exceptionnelle de ces deux interprètes sans toutefois conférer au film un air de théâtralité.

Enfin, *Macadam Cowboy* est l'exemple parfait d'un produit commercial où le respect pour le processus et le travail de l'acteur peut engendrer une esthétique et un style non-conventionnels qui accomodent les thèmes propres à l'après-guerre. Ce film forge le style hollywoodien des années soixante-dix sans probablement s'en rendre compte. D'une part, nous sommes en présence d'un film qui a recours aux subterfuges du montage pour clarifier la psychologie des personnages. De l'autre, nous assistons majoritairement à des instances subjectives où le signifié prend forme grâce à l'acteur – faisant partie intégrale de l'infrastructure formelle du film – et à l'identification du spectateur avec ce dernier. Le récit repose sur l'évolution émotionnelle des protagonistes et sur langage corporel des acteurs, eux-même emboîtés dans un montage fonctionnel. Ainsi, le spectateur se trouve soumis à la tension interne fournie par les composants humains à l'intérieur du cadre instauré par la caméra de Schlesinger. C'est une forme de pathos cinématique qui fait appel à la sensibilité et non seulement à l'intelligence du spectateur.

²⁴ Jon Voight, *Drama-Logue*, 24 Feb – 2 Mar 1983.

La sinuosité du parcours masculin: *L'Épouvantail* (1973)

Gagnant de la Palme d'Or à Cannes, *L'Épouvantail* est un film oublié de l'histoire du cinéma états-unien. Mise à part la critique française de l'époque, peu se sont intéressés au film de Schatzberg, et nous soupçonnons que les performances de Pacino et de Hackman en soient l'une des causes principales (malheureusement, l'attitude demeure toujours: « C'est un film d'acteur, donc pas la peine de l'analyser en tant que vrai film »). Puisque ces dernières siphonnent littéralement le film de l'intérieur, subjuguant le spectateur qui pourrait n'y voir que du « mauvais mélodrame » ou du « théâtre filmé », là où le film s'organise brillamment par la performance des joueurs principaux (un reproche généralement fait à ces autres « films d'acteurs », ceux de John Cassavetes avec lesquels *L'Épouvantail* a plus d'un point en commun). À l'instar des personnages de Voight et de Hoffman dans *Macadam Cowboy*, mais contrairement aux autres films de copains auxquels il fut comparé depuis (*Easy Rider* et *Butch Cassidy & the Sundance Kid*, entre autres), Max et Lion entretiennent une relation de « survie » dans la mesure où leur rencontre fortuite a graduellement fait place à une amitié profonde en cours de route. Dans leur aliénation respective, ils en viennent finalement à dépendre l'un de l'autre. La structure picaresque et le traitement maculiniste du sujet dissimule, au fond, une caractéristique qui nous renvoie encore une fois à la façon dont la Méthode épouse si habilement les thèmes masculins de l'après-guerre.

Le corps en spectacle (première partie)

L'Épouvantail débute avec cette structure du regard mentionnée en rapport à *Deliverance* et à *Macadam Cowboy*. Sur le bord d'une route déserte, Lion observe Max qui descend d'une colline. Ce dernier tente de chevaucher une clôture, sous le regard amusé de Lion qui assiste au « spectacle ». Plus tard, après avoir été ignoré par Max, Lion lui offre quand même

sa dernière allumette afin de lui permettre de fumer un vieux bout de cigare. Par ce geste (en soi insignifiant), Lion réussit à gagné la confiance de Max. Ce sera un premier geste qui va illustrer le besoin de Lion de « connecter » avec quelqu'un d'autre. Tous deux décideront de poursuivre la route ensemble. Après avoir parcouru plusieurs kilomètres à bord d'une camionnette transportant du foin, pendant le petit déjeuner dans un café rustique, Max dévoile son plan: il offre à Lion de venir travailler pour lui dans son futur lave-auto. Filmé en plan-séquence, cette scène occupe plus de cinq minutes de temps-écran. Schatzberg semble délèguer le pouvoir narratif du film à ses acteurs. La séquence semble banale, constituée simplement par de petits moments ordinaires, nourrie par la réalité de l'action physique. En fait, ce sont ces petits moments (ce monde microcosmique) qui nous permettront d'observer la mise en chantier de cette « vraisemblance stylisée » dont nous parlions en introduction. De plus, c'est cette stylisation qui permettra de faire découler les thèmes qui, autrement, ne sont que des mots sur du papier ou des images dans la tête d'un cinéaste. Autrement dit, ces thèmes ne pourraient pas être exprimés cinématographiquement sans la présence humaine dans le cadre (comme un réalisateur qui utiliserait des plans vides pour exprimer le temps qui passe, ou des sentiments comme la solitude, la désolation, ou encore l'effet Koulechov, pour créer cinématiquement un sens sans l'intervention expressive de l'acteur).

Le « dur-à-cuire » contre « l'homme sensible »

Si le personnage de Max représente l'homme de route archétypal: fier, dur, indépendant et individualiste, croyant toujours au « rêve américain »; Lion, de son côté, constitue la quintessence de la figure romanesque, tributaire de l'imagination romantique et privée des Européens du 19^{ème} siècle. Autrement dit, si Max est un produit du 20^{ème} siècle qui rappelle

l'imagination kerouacquienne, Lion, lui, nous provient directement de la figure de « l'homme sensible » de la période pré-Victorienne. Max est un homme de souche anglo-saxonne frisant la quarantaine, un dure-à-cuire impulsif, potentiellement dangereux, qui a passé plus de la moitié de sa vie dans des centres de correction ou des prisons. Hackman nous offre le portrait d'une figure masculine typique, qui ne peut être lue qu'en opposition à celle atypique de Pacino: l'homme fort qui a roulé sa bosse, le fumeur de cigare, le buveur de whisky, ignorant les femmes jusqu'à en provoquer leur colère ou leur admiration, poussant les hommes à se battre avec lui, condescendant, méfiant, jaloux, obstiné, fermé sur lui-même. Mais aussi, dans ses bons moments, fidèle, drôle, généreux, protecteur du plus petit et non dépourvu de dignité humaine. Un « vieux personnage » hollywoodien qui rappelle ceux des films de Wellman ou de Hawks, dans les années trente.

Pour sa part, Pacino explore avec Lion un « nouveau personnage » qui, rappelons-le bien, n'est pas si nouveau que cela: énigmatique, psychologiquement complexe, physiquement vulnérable, renfermé sur lui-même mais prompt à la confession, maladroit, naïf, crédule. Il est un jeune Italo-américain au début de sa vingtaine qui a laissé sa femme enceinte (Penny Allen) pour servir la marine, et qui à son retour au pays se sent incapable de retrouver le foyer domestique et d'assumer ses fonctions d'époux et de père. En fait, il s'agit d'un malaise collectif qui rappelle les conflits d'intégration de Luke dans *Le Retour*. Afin de dissimuler sa peine, Lion s'invente donc un « Moi Tragique » (comme Sonny dans *Un après-midi de chien*), représenté thématiquement par la « philosophie de l'épouvantail »: celui qui fait rire les corbeaux – c'est-à-dire les vilains d'une mythologie enfantine. Si Hackman offre un jeu de la transparence (malgré qu'il soit fermé sur lui-même nous arrivons à très bien le lire), Pacino offre celui de l'opacité (malgré qu'il soit ouvert aux autres il est essentiellement fermé). Le spectateur n'arrive jamais complètement à déchiffrer son personnage composé de

manière oblique par Pacino. Il y a quelque chose de spontané mais de résolument furtif dans son regard. Quelque part entre le Micheal Corleone du film *Le Parrain* (Coppola, 1971) et le coureur automobile éponyme de *Bobby Deerfield* (Pollack, 1977) réside ce Lion, emblème de l'anti-héros de l'après-guerre, personnage dont la violence dort au plus profond de l'être, introspectif et mystique, cherchant à oublier sa fâcheuse situation en errant physiquement et mentalement à travers le pays, nourri par une mélancolie qui finira par le ronger de l'intérieur.

Les vicissitudes du corps masculin

Dès l'exposition, le physique des acteurs est exploitée subtilement par la caméra de Schatzberg. Hackman contrôle littéralement le profilmiq, et Pacino, en polichinelle, ne fait que jouer autour de lui (se retrouvant même souvent hors-champ)⁵⁵. Le traitement plan-séquence de Schatzberg permet à l'interprète de la Méthode d'exprimer les vicissitudes du personnage de manière non-verbale dans un continuum temps-espace.⁵⁶ Plusieurs scènes supportent cette idée, mais pas une comme celle du magasin à rayons, où Max demande à Lion de distraire la caissière afin qu'il puisse voler un cadeau pour sa nouvelle gonze, Frenchy (Ann Wedgeworth). Dans cette scène humoristique, l'interprétation de Pacino

⁵⁵ Il faut faire attention au rapport-image de la version télé ou vidéo, car le film est originalement 35mm anamorphique.

⁵⁶ À la question : « Comment travaillez-vous avec Hackman et Pacino? », le réalisateur répond : « Je ne connais pas les détails de leur préparation mais quand Hackman met son costume il devient le personnage. Lorsqu'il l'enlève il redevient Hackman. Pacino est le personnage vingt-quatre heures sur vingt-quatre. Hackman est tout de suite le personnage. Il faut plus de temps à Pacino. Il pense sans arrêt au développement de son personnage. C'est peut-être aussi que le personnage de Hackman est donné comme tel tout de suite alors que celui de Pacino a des problèmes différents où la durée entre en jeu. Pacino voyait Lion comme un petit garçon, assez proche du rôle qu'il avait à jouer à la scène à Boston juste avant de tourner ce film, dans une pièce de David Rabe *Pavlo Hommel*, une partie d'une trilogie sur le Viet-Nam. Les aventures d'un soldat innocent à travers la guerre. Le choix de Pacino quant à sa façon d'interpréter son rôle était assez courageux car il jouait en retrait d'Hackman. On avait pensé tous deux un moment que son personnage pourrait être agité, pourrait parler sans cesse de sa femme, de ses problèmes, pourrait exprimer sa culpabilité au lieu de la cacher, cela aurait été une approche différente du même personnage, peut-être aussi bonne mais d'une dimension tout autre. Pour des

ressemble plus au théâtre excentrique soviétique (FEKS) qu'au Théâtre d'art de Moscou (MAT). À l'instar de Schlesinger, Jerry Schatzberg a ouvertement affirmé que les acteurs ont contribué au déroulement de l'intrigue, à la logique du processus psychologique et émotionnelle de l'interprète de la méthode :

...l'apport même des acteurs, avec leur personnalité, leur manière différente de voir les choses amène souvent à modifier un script.⁵⁷

En rapport à la structure narrative de **L'Épouvantail**, le réalisateur admet avoir procédé différemment de ses films précédents, **Portrait d'un enfant déchu** (1970) et **The Panic in Needle Park** (1971), n'ayant pas recours au flashback, car :

... ici tout est dicté par le déroulement chronologique des événements. Rappeler les expériences antérieures à la rencontre des personnages n'aurait alors été qu'un procédé. Cela ne se justifiait pas dans l'évolution psychologique des personnages.⁶²

La scène où Max et Lion partagent une chambre d'hôtel de troisième ordre, peu de temps après leur rencontre, est stylistiquement similaire à celles de **Macadam Cowboy** où Joe et Ratso sont dans l'appartement du dernier (i.e. dans l'utilisation de l'espace et des corps). Dans la salle de bain, Lion prend une douche et Max se rase devant le miroir. Après avoir résumé sa philosophie de l'épouvantail à Max, Lion sort de la douche et cours tout nu vers la chambre. Puis, en s'habillant, il observe Max qui enlève ses dizaine de chandails pour la nuit:

LION: Boy, what a partner I've picked.

MAX: You didn't pick me. I chose you.

LION: Why?

MAX: Because you offered me your last match...because you make me laugh.

raisons émotionnelles m'a-t-il dit, il ne pouvait le jouer ainsi et il a préféré rester à l'arrière-plan. Et il est superbe dans le rôle.» ⁵⁶ « Entretien avec Jerry Schatzberg », *Positif* 151, juin 1973, p.26

⁵⁷ « Entretien avec Jerry Schatzberg » *Image et son* n°273, juin/juillet 1973, p.115.

Encore une fois ici il peut y avoir érotisation du sujet dans la mesure où les regards de Lion sur le corps de Max le rendent objet de réflexion narcissique et de désir de ressemblance – ce que nous avons désigné comme étant le « jeu de la masculinité normative ». Tout comme Ed pour Lewis et Ratso pour Joe, Lion est fasciné par la virilité de Max. Il désire intégrer le rang de la normalité en retournant à sa femme et son enfant, mais développe une attraction quasi-amoureuse par son ami en cours de route. La scène du strip-tease en est l'exemple le plus évident. Voyons maintenant à l'aide de deux scènes précises comment Pacino joue physiquement avec le thème d'identité sexuelle (une exploration qu'il développera à l'extrême dans **Un après-midi de chien** et dans **Cruising** de William Friedkin, 1980).⁵⁸

En traversant une petite ville, nos deux protagonistes s'abreuvent à la taverne du coin. Ils ne sont pas aussitôt entrés que Max a des ennuis avec Darlene (Eileen Brennan), une cliente ivre accoudée au bar. Max l'ignore lorsqu'elle fait une blague en référence à la longueur de son pénis. Le désir de Darlene se traduit par une série d'injures, de vulgarités et de sous-entendus. Dans une pièce adjacente, un film porno est projeté sur le mur et Max le regarde au passage. La cliente continue d'invectiver Max qui s'impatiente et qui lui ordonne de se taire - tout cela sous le regard d'un Lion inquiet qui tente de les distraire à coup de blagues. Titubant, Darlene se jette sur Max qui lui montre le poing en signe de confrontation. Il la traite de pouffiasse et une bousculade s'ensuit. Lionel et quelques clients amochés par l'alcool tentent de les séparer mais n'y parviennent que partiellement. Lion optera pour la rupture de ton en feignant d'avoir la narine prise sur le doigt d'un mannequin derrière un rideau. L'absurdité du moment bascule dans la pathologie totale au moment de la scène suivante.

⁵⁸ Étant donné les contraintes de temps et d'espace, nous avons dû exciser la section portant sur **Cruising** du présent travail. Nous espérons y revenir dans nos prochains travaux sur le sujet.

Max, complètement ivre, ramène Darlene à leur chambre d'hôtel, suivi de Lion et de son mannequin (appropriation affective d'un objet – un peu comme le gant d'Eva Marie-Saint dans le film *Sur les quais de Kazan* - 1953).⁵⁹ Ce moment est aussi excentrique à plusieurs niveaux, mais le plus évident est celui offert par une lecture du jeu de Pacino. En lisant entre les lignes, en inférant ce qui peut bien pousser Lion à « jouer une scène » pour faire rire Max, nous comprenons qu'il cherche à détourner, ou plutôt, à attirer l'attention de celui-ci (dirigée vers Darlene). La preuve repose sur ses épaules, puisqu'il revient à l'hôtel en compagnie du mannequin, illustrant sa solitude et son besoin de tendresse de manière symbolique, par l'appropriation d'un objet. Une fois à l'hôtel, Max danse sur place avec Darlene, ils s'embrassent langoureusement, puis trébuchent sur le lit. Après avoir déposé le simulacre féminin dans un coin de la chambre, Lion se dirige vers un lavabo afin de s'y laver le visage et les mains - tout en observant du coin de l'œil les ébats amoureux sur le lit. Il leur dit de « venir se laver les mains avant » (bien entendu, c'est son héritage catholique qui lui fait associer le sexe et la saleté). La séquence se termine lorsque Max empoigne les seins de Darlene en criant de façon typiquement hétérosexuelle: « Bull's eye! » (« dans le mille! »).

Suivant immédiatement cette scène est un long plan-séquence filmé en travelling/panoramique, où nous voyons Lionel et Max sortir d'un grand terrain vague sur le bord d'une voie ferrée. Max remonte sa braquette et nous en déduisons qu'il vient d'y faire ses besoins. Lion aide Max à se débarrasser des ronces qui s'agrippent obstinément à ses pantalons de laine. Il se tient très proche de lui, le touchant même brièvement sur les fesses alors que le dialogue évolue comme suit:

LION: Hey Max! In prison, no women, right? So how did you get laid?

MAX: (longue pause) Hey, I'm gonna get that carwash. Yeah...and a deep-freezer full of steaks... and ass, buddy! I mean ASS!!!

⁵⁹ Rappelons nous de la scène où Brando courtise Marie-Saint dans un parc new-yorkais et la retient en gardant un gant qu'elle a échappé à ses pieds. (Merci à Carole Zucker d'avoir illuminé cette scène pour l'auteur.)

LION: Max you ought to be more careful where you drop your drawers... Some scorpion will put a lip-block on your big ass!

La performance fonctionne en symbiose avec les dialogues. Pacino se ré-approprié le langage utilisé par Hackman, il utilise méticuleusement l'espace de manière à provoquer une réaction de ce dernier, de façon à illustrer le sous-texte pour le spectateur. Lion lui tourne autour, lui saute sur le dos, le colle, le plaque, le regarde, cherche à établir contact de manière physique (tel un groupe d'adolescent qui serait en train de socialiser). Le déplacement des acteurs est capté par un long traveling-latéral qui observe, presque cliniquement, les comportements des personnages.

Plus tard, Max et Lion seront emprisonnés pour désordre public. Cette séquence narrative voit Lion répudié par Max (ce dernier le croyant injustement responsable de leur fâcheuse situation). Pendant leur séparation temporaire, Lion crée de nouveaux liens amicaux avec Riley (Richard Lynch), un détenu purgeant une peine de dix-huit mois et occupant une position privilégiée dans la hiérarchie carcérale. Ici, la scène de viol au masculin sert une fonction différente de celle du film de Schlesinger mais similaire à celui de Boorman.

D'abord, le viol arrive à la fin du récit et ne sert pas de leitmotiv à l'évolution psychologique et émotive du protagoniste (tandis que Joe est hanté par ce souvenir, dans l'autobus au début du film jusqu'au tabac passé à Towny avant la fin du récit). Ensuite, nous ne savons pas s'il y a eut viol proprement dit (i.e. violence et pénétration), puisque la séquence termine *in media res* alors que Lion se fait frapper au visage par son agresseur. En fait, la scène de viol semble avoir été motivée par une autre nécessité du film de copains, celle qui sert à démontrer une nouvelle sensibilité masculine d'après-guerre, et qui ne fait pas nécessairement appelle à une révélation d'homosexualité chez le personnage. Enfin, cette séquence sert aussi à montrer Max comme un de ces hommes qui ne savent régler leurs problèmes qu'avec les poings.

Tout comme pour Ratso dans **Macadam Cowboy** et pour Ed dans **Deliverance**, ce sera Lion qui va afficher une certaine fascination pour les qualités viriles de son ami. Malgré la fragilité de son état mental, Lion s'offre comme un modèle d'homme capable d'aimer d'autres hommes, sans nécessairement avoir le désir de partager une intimité sexuelle. Après tout, il ne faudrait pas oublier que c'est Lion qui a enseigné à Max l'indulgence, qui lui a prêché l'acceptation de « l'Autre ». A l'instar de Joe Buck, qui tenait Ratso à la fin de **Macadam Cowboy**, Max prendra le catatonique Lion dans ses bras (illustration d'une *pietà* masculine?). Il aura sincèrement du chagrin car, pour lui, se sera éventuellement perçu comme une perte, comme une amputation « d'un personnage à deux têtes ». Max ne pourra plus continuer de jouer le jeu de la masculinité normative, de celui qui contrôle la situation et ses émotions. D'ailleurs, il avait auparavant versé une larme en prison, après que Lion lui ait avoué: « You will be real sorry when you find out I haven't done anything wrong ».

Deuxième partie :

La remise en question du processus de « féminisation » chez l'homme contemporain.

NOTE TO USERS

Page(s) not included in the original manuscript are unavailable from the author or university. The manuscript was microfilmed as received.

63

This reproduction is the best copy available.

UMI[®]

réflexion faite, n'a pas grand chose à voir avec la bisexualité du personnage (au contraire, celle-ci semble lui permettre de s'adapter à différentes situations problématiques). En fait, nous devrions mettre de l'avant que *Un Après-midi de chien*, par l'espace symbolique qu'il ouvre dans le cadre, nous offre la chance d'assister à une forme de « théâtralisme » ou de mise en situation/mise en scène de la masculinité atypique. Cette dernière s'exprime visuellement à travers le conflit entre les décors réalistes, la performance stylisée de Pacino, et l'interaction de celui-ci avec les autres personnages du film. Évidemment, cette collaboration Lumet-Pacino est aussi symptomatique de la paranoïa américaine à l'ère Watergate. C'est une tendance propre au cinéma hollywoodien à partir de cette époque que de se méfier de toute institution, qu'elle soit politique, judiciaire ou bancaire. Le comportement hystérique (que Freud avait dans son temps attribué au sexe féminin) de Sonny et de certains autres personnages secondaires n'exagère donc en rien l'urgence socio-politique du moment, qui inclut non seulement des scandales à la Maison Blanche et la revendication des droits civils par les femmes et les homosexuels, mais aussi l'équité économique pour les différentes communautés ethniques des États-Unis.⁶²

Or, si le trottoir agit comme lieu symbolique des négociations entre Sonny (le vétéran oublié, « l'ethnique » ostracisé, le bisexuel stigmatisé) et les représentants de la « Loi du Père » (le gouvernement, la police, les médias), on peut tout aussi bien réclamer le même genre de symbolisme pour l'intérieur de la banque, lieu clos sombrant peu à peu dans l'obscurité et l'humidité, et qui n'est pas sans rappeler l'environnement du ventre maternel (quoiqu'il s'agisse d'une version asceptisée de cet environnement). À cet égard, notons que Sonny se comporte différemment à l'intérieur qu'à l'extérieur de la banque. Sur le trottoir, devant un

⁶² L'origine de Sonny est délibérément occultée dans le film, alors que l'on sait que le Sonny (du fait divers) était d'origine greco-américaine.

public principalement masculin, il se donnera littéralement en spectacle, révélant ainsi le jeu de la masculinité normative au grand jour. Lorsqu'il pénètre la banque, au début du récit, il est vêtu de l'obligatoire complet trois-pièces (symbole par excellence de la normalité masculine). Plus tard, il se dévêtira peu à peu, à cause de la chaleur, mais aussi afin de se libérer de cette « peau » qui ne lui colle pas en tant que porte-parole d'une masculinité atypique. Avec son mouchoir blanc (qui pourrait ici symboliser une sorte d'étendard à multiples significations : la négociation, l'émasculation, la féminisation, etc), Sonny rejoint non seulement les hors-la-loi mais aussi les travestis qui offrent des spectacles de « drag queen » dans les discothèques du East Village. La notion de spectacle est ici exacerbée afin de permettre à Pacino de broder sur le sujet à l'aide de son corps, de ses expressions faciales, de l'appropriation d'objet symbolique, et du décors réaliste urbain.

À l'intérieur de la First Brooklyn Bank avec ses « sœurs », Sonny se permettra d'être plus proche de lui-même (« proche » dans le sens ordonné par la Méthode de Strasberg). Il y sera plus à l'aise, vulnérable, prêt à partager, à s'ouvrir, en somme, plus « féminin ». C'est dans cette lecture qui donne priorité à l'aspect performatif du film que nous pouvons effectivement parler d'une mise en scène de la masculinité atypique. Puisque l'essence même de *Un Après-midi de chien* réside dans l'interprétation d'Al Pacino qui domine littéralement l'espace et qui pousse à l'avant-plan les questions politiques et sexuelles du film.

Fraternité et solidarité

Intéressant de noter que 1975, l'année de production du film, était aussi « l'Année internationale de la femme », telle que stipulée par les Nations-Unis. Le film peut certainement être lu à la lumière de cet événement socio-politique. Lumet et Pacino s'en alimentent, surtout en ce qui concerne l'attitude adoptée pour traiter le sujet de la bisexualité

de Sonny et ses relations avec les caissières/sœurs, à l'intérieur de la banque. Le film semble conscient de lui-même dans la mesure où il se réfère directement aux mouvements sociaux du monde extra-diégétique (sans être brechtien ou trop ouvertement formaliste). Avec l'ensemble des caissières, et contrairement à ses rapports aux hommes, Sonny devient de plus en plus amical au fur et à mesure que se débobine l'intrigue principale, celle de la prise d'otages. Peut-être comprennent-elles son aliénation alors que ceux à l'extérieur la provoquent? Nul doute qu'on ne manque pas d'indices textuels pour conclure que Sonny et les femmes sont thématiquement et stylistiquement liés par la mise en scène et le réseau de performance du film (réseau où Pacino représente une force centripète).

Par exemple, au début du récit, Sonny admet avoir travaillé dans une banque, il sympathise lorsque les femmes demandent d'utiliser les toilettes, il les laisse jouer avec son fusil, leur enseigne des techniques d'entraînement militaire, leur demande leur avis et opinion au sujet de la situation, etc. De leur côté, les caissières démontrent une grande solidarité devant la présence policière, elles l'encouragent à trouver un « plan B » ou une solution pacifique au conflit, elles l'appuient lorsque la télévision annonce sa bisexualité, elles ne tentent pas de fuir même si les chances ne manquent pas de le faire, elles conversent et blaguent avec lui et Sal, et ainsi de suite. Une scène qui illustre ce pont symbolique entre Sonny et les caissières est celle où Howard, le gardien de sécurité, est relâché de la prise d'otages à cause de sa condition d'asthmatique. Lorsque Moretti demande à Sonny de délivrer un otage, Sonny consulte rapidement les caissières: (en pointant le gardien) « Him? » - Sylvia (Penny Allen), la caissière principale confirme sa décision: « Right! », comme s'il venait de poser là un geste à la Florence Nightingale. Nous assistons ici à une représentation métaphorique de l'alliance femmes/homosexuels qui se déroulait à ce moment-là dans l'univers extra-diégétique. Cette figure de style démontre jusqu'à quel point *Un Après-midi de chien* est « stylisée » dans sa

représentation du réel, tout comme l'étaient **Macadam Cowboy**, **Deliverance**, et **L'Épouvantail**.

Le masque et les différentes masculinités de Sonny

De surcroît, et nous concernant plus directement, le réalisateur semble tout aussi conscient de l'instinct incroyable de Pacino, auquel il donnera le contrôle de plusieurs scènes importantes du film. C'est vrai entre autres pour la séquence où Sonny piétine devant la banque en criant : « Attica! Attica! Attica! ». C'est aussi vrai pour les conversations au téléphone avec son amant Leon (Chris Sarandon) et avec sa femme Angie (Susan Peretz), de même que pour le moment où il dicte son testament à Sylvia juste avant la résolution du film. Dans la scène « Attica », ainsi que dans celles des conversations téléphoniques avec Leon et Angie, Pacino semble afficher ouvertement, par son langage corporelle, le fait que Sonny a plusieurs différentes personnalités, qu'il joue sensiblement plusieurs « rôles », qu'il porte différents « masques » dépendamment des circonstances et du contexte dramatique de la scène. Dans les interactions entre Sonny et Sal, Sonny et les caissières, et Sonny et les policiers, l'interprétation prend forme seconde-par-seconde, tel que prescrit par les préceptes stanislavskiens. Il alterne entre le voleur de banque bisexuel, le négociateur hétéro, le hors-la-loi marginal, la victime, mais aussi entre le mari, le père, le frère, l'amant, le fils, le héros etc. Pacino joue du regard, il rumine en piétinant de gauche à droite, il maximise l'emploi de la gestuelle et du langage non-verbal dans ses moindres détails. Selon le réalisateur c'est lui qui, non seulement véhicule les thèmes du film, mais qui leur donne sens à l'extérieur du cadre.⁶³

⁶³ "I had been brought up in such a tradition of psychiatric explanations for everything, and tend to do that myself...but one of the reasons you understand so much about what Al does in *Dog Day* is because we inject it in the performance, in the non-verbal text....Also you get ashamed of what you can do well, about melodrama...that's where the critics affect you; they make you feel guilty over what there's no need to feel

Les personnages masculins secondaires sont presque tous faibles à leur façon: le gérant est diabétique, le gardien souffre d'asthme, et les policiers sont désorganisés. Le rapport entre Sonny et Sal semble fraternel (ce dernier insiste qu'il n'est pas homosexuel) dans le sens où deux vétérans pourraient partager des liens de sang qui auraient été forgé par la brutalité d'une guerre. Il y a aussi derrière tout cela l'idée que Sal est dé-sexualisé (ou asexualisé) pour mieux contre-balancer les « excès » performatifs (explicites) et sexuels (implicites) de Sonny. En fait, Sal c'est le grand frère malade et chétif, le Lenny du roman de Steinbeck, celui qui croit que le Wyoming est un pays étranger et qui n'a pas peur de « balancer les cadavres sur le trottoir ». Il représente un autre type de masculinité non-normative, pas celui de l'homosexuel de « garde-robe » ou le bisexuel refoulé, ni même celui de « l'homme-sensible », mais bien de l'homme dé-masculinisé par le stress et les chocs de la société moderne. Par ailleurs, il vaudrait la peine que l'on s'attarde aux différents types d'hommes représentés par les personnages secondaires se retrouvant dans les six films de notre travail (puisqu'ils guident le parcours dramatique des personnages principaux). Nous nous contentons de ceux de **Un Après-midi de chien** qui en offre plusieurs exemples concrets, comme ceux de Sonny, de Leon (Chris Sarandon), de Moretti (Charles Durning), de Sheldon (James Broderick), de Murphy (Lance Henriksen), et de Mulvaney (Sully Boyard). Ces archétypes ne cèdent jamais aux stéréotypes, comme ce sera le cas dans **Tootsie** par exemple. Tous ces personnages sont dessinés avec beaucoup de subtilité et de tact, et il serait en effet difficile d'imaginer des portraits d'homosexuels aussi dépourvu de sensationnalisme que ceux offerts par Al Pacino et Chris Sarandon.⁶⁴

guilty about, and thus your work does not get any better." (Jay Boyer, *Sidney Lumet*, New York: Maxwell MacMillan International, 1993, p.56)

⁶⁴ Sarandon révélait sa "méthode" au moment de la sortie du film : «It was important for me to play the character with a dignified femininity rather than stereotyped swishy. I wanted to approach it positively, as a woman trapped in a man's body, which is what a transsexual is. So I said to myself, "Play a woman." So I spent

Le personnage du détective Moretti, par exemple, incarne une figure patriarcale réconfortante et reconnaissable. Il cherche à comprendre les intentions et les actions de Sonny en s'approchant de lui, en gagnant sa confiance, en le ré-assurant et en le consolant (il va même jusqu'à lui demander si les blessures infligé par l'amant de Maria, la caissière latina, lui font mal). Moretti prend aussi soin de Leon lors de l'interrogatoire, mais tout cela dans le but de le capturer et d'être ainsi récompensé, peut-être même promu, par ses supérieurs. Ceux-ci sont représentés par les « surhommes » du FBI. Selon Frederic Jameson, les agents du FBI incarnent un symbole moderne, celui du « technocrate sans visage » (une sorte de figure allégorique des institutions américaines), celui contre qui Sonny se révolte, mais qui parviendra cliniquement à contrôler la situation délicate que représente la prise d'otages.⁶⁵

Pacino altère considérablement son jeu d'un personnage secondaire à un autre, souvent dans une fluidité émotive/intellectuelle qui miroite le flux imprévisible des émotions humaines. Chez Sonny, un moment de confiance peut céder à une profonde angoisse l'instant suivant. L'action précède même parfois la réflexion (nous nous réfèrons bien sûr à son impulsivité). Il est à la fois un personnage actif (courant partout dans la banque, négociant avec l'inspecteur Moretti, s'occupant de « tout son petit monde », comme il le dit lui-même, commandant de la pizza et du coca ou répondant au téléphone pour ses otages), et passif (attendant une résolution au conflit, se laissant prendre au piège par le FBI à l'aéroport). Bref, il est contradictoire et moderne dans la mesure où Pacino le présente obliquement, avec des fissures caractérielles qui ne peuvent être colmatés par une lecture psycho-sémiotique de la

a couple of days at home alone floating around in loose, flowing clothing and wearing clogs. I wanted to get the feeling of how a woman sits, and how they move. So often, the way women move is caused by what they wear. I refused to make Leon into some sort of screaming queen...I think characters are much more memorable if they're not clichéd, if there is a surprise. Usually, that's the thing that is remembered most." (*NY Times*, May 23, 1976)

⁶⁵ Fredric Jameson, "Class and Allegory in Contemporary Mass Culture: Dog Day Afternoon as a political film", in *Movie and Methods Volume II*. Ed. Bill Nichols. 1985, p. 728

fonction du personnage dans l'articulation filmique.

Grâce à cette oscillation constante au niveau de l'interprétation, Pacino et Lumet peuvent introduire la « nature existentielle » et les « éléments mélodramatiques », le « pathos » du protagoniste. Comme nous l'avons remarqué précédemment, Sonny porte tour à tour différents masques. Ceux-ci couvrent presque entièrement le spectrum des émotions humaines, et nous assistons à une composition et à une sublimation de la complexité des relations inter-personnelles par l'artiste Pacino. Non seulement son corps est un théâtre vivant où l'aliénation américaine de l'époque se joue, mais son visage incessamment expressif illustre l'improbabilité d'une soi-disante intégrité, fixité, ou unité transcendente de « l'identité » chez l'être humain (homme ou femme). Le constant flux des émotions sur le visage de Pacino illustre, dans l'expérience du moment, l'instabilité et la fébrilité de l'identité contemporaine. Encore une fois, et malheureusement, une lecture « marxiste et engagée » de l'acteur ne fera que discréditer son apport à ce genre d'exploration thématique et stylistique du cinéma américain de l'époque. C'est le cas pour Robin Wood qui au moins a su percevoir les liens et les différences entre l'homme sensible et l'homosexuel :

Dog Day Afternoon reinforces the popular association of gayness with neuroticism and necessary unhappiness, but at least the film works against any assumptions in the audience of superiority or safe detachment. Indeed, one of the most interesting aspects of the film is its assimilation of gayness into the syndrom of existential uncertainty, breakdown of traditional values, dissolution of borderlines, so central to the contemporary American cinema.⁶⁶

Peu de critiques se sont intéressés à l'aspect allégorique de *Un après-midi de chien*. Jameson fut l'un des premiers à remarquer les rapports symboliques de l'espace et des personnages dans ce désormais classique du cinéma hollywoodien. Sauf qu'ici, comme c'est souvent le cas chez les académiques engagés, ce film, en tant que produit commercial qui

cherche à « critiquer le système », baigne dans la contradiction propre à la production de l'art dans le système capitaliste. Trahissant ainsi les attentes marxistes de ce Saint-Père de la rationalisation post-moderniste, il faut trouver un « coupable »:

(...) Al Pacino's performance by its very brilliance thrusts the film further and further back into the antiquated paradigm of the anti-hero and the method actor. Indeed, the internal contradiction of his performance is even more striking than that: for the anti-hero, as suggested [sic], was predicated on non-communication and inarticulacy, from Flaubert's Frédéric Moreau and Kafka's K all the way to Bellow, Bernard Malamud, Philip Roth and the rest; and the agonies and exaltations of method acting were perfectly calculated to render this asphyxiation of the spirit that cannot complete its sentence. But in Pacino's second-generation reappropriation of this style something paradoxical happens, namely, that the inarticulate becomes the highest form of expressiveness, the wordless stammer proves voluble, and the agony over uncommunicability suddenly turns out to be everywhere fluently comprehensible.⁶⁷

Tout d'abord, malgré son écriture riche, dense, et érudite, nous nous devons de questionner Jameson à savoir s'il a vu le même film que nous. L'idée que Sonny est « inarticulé » n'apparaît plausible que si l'on extirpe des moments spécifiques et particuliers du texte où il fait affaire à des personnages qui ne l'écoutent pas ou qui tentent de le convaincre de se rendre à la police, comme les coups de téléphone à ses deux « épouses » et la visite de sa mère (Judith Malina) devant la banque, par exemple. En général, Sonny sait se faire comprendre des autres (sauf dans les situations de panique ou d'hystérie, comme lors du coup de feu tiré à l'arrière de la banque). Il est capable de parler à Sal, aux caissières, aux policiers, à sa mère, et au livreur de pizza avec la même aisance. Pour chacun d'eux, il jouera son « petit numéro ». C'est-à-dire qu'il sera en mesure de s'adapter à toutes les situations,

⁶⁶ Jump Cut 10/11, Septembre 1976, p.65

⁶⁷ Fredric Jameson, in *Movie & Methods II*, p. 23

dans le moment donné, comme l'interprète de la Méthode se doit de l'être. Après tout, n'est-il pas marié avec une femme et avec un homme, prouvant encore une fois qu'il s'amuse à jouer plusieurs rôles en alternance? L'approche de Jameson nous semble intellectuellement malhonnête, puisqu'elle ne considère point l'effet d'ensemble ici recherché par Pacino et Lumet. De plus, Jameson affirme que le *method acting* est un « style » et non un processus de jeu, prouvant ainsi son ignorance des fondements de l'acteur stanislavskien.

Enfin, les références à Flaubert, à Bellow, et à Malamud, quoique typiques des tactiques collagistes du post-modernisme, sont loin d'être arbitraires ici. Puisqu'il est probablement inutile de préciser que l'on a de plus en plus tendance à associer le questionnement émotif (masculin ou féminin) au « mélodrame » (dans sa connotation péjorative et cynique moderne – et qui renvoie aux formes « narratives bourgeoises »). Somme toute, c'est une négation de la sphère privée masculine que les intellectuels désirent (quand ce n'est point de faire correspondre les films à leur propre théorie/idéologie – une critique qui n'exclue pas le présent travail). On se refuse de croire que le monde affectif de l'homme ne vaut pas la peine d'être abordé dans le cinéma de fiction comme dans les autres formes de représentation.⁶⁸

Que la vie émotive d'un personnage ou d'un acteur dans la peau de ce personnage est tout simplement banal ou sans intérêt pour l'académie.

Ce dédain inconscient pour la sphère privée du personnage masculin s'exprime en retour dans la plupart des films qui sont justement vendus à l'aide du pouvoir d'achat que représente le concept du « leading male ». Ces « produits commerciaux » préfèrent souvent articuler leur récit à l'aide d'évènements actifs de l'univers masculin (i.e. actions situées dans le milieu de travail, concernées par les confrontations avec d'autres hommes ou avec des

⁶⁸ Anne-Charlotte Trepp. "The Emotional Side of Men in Late Eighteenth-Century Germany (Theory and Example)." *Central European History* 27, 1994, pp. 127-152

femmes, par les épreuves qualifiantes et les épreuves de performances, etc), plutôt qu'à des phénomènes passifs (souvent reliées au domicile ou à l'absence de domicile, mettant l'emphase sur les troubles personnels et émotifs des protagonistes), souvent relégués à l'intrigue secondaire (ce qui n'était pourtant pas le cas dans le cinéma américain des années 1945-1960...). En fait, les académiques comme Jameson, les critiques, le public, et les producteurs d'Hollywood ont quelque chose en commun. Leurs idées par rapport à la fonction de l'acteur au cinéma prend racines dans la négation d'une véritable dualité entre les caractères typiquement « masculin » et « féminin ». Selon la sociologue France Morrow, on n'échappe pas à ce schéma intellectuel biaisé de la pensée occidentale (qui afflige aussi le présent travail). Nous nous rappellerons de la citation de Dustin Hoffman en introduction où il décriait la fausseté du rapport réalisateur-acteur qui rejoue inconsciemment la relation homme-femme hétérosexuelle et conventionnelle (paraphrasant Brando : « We're these emotional creatures, we're these housewives » - i.e. la sphère privée des émotions). Lui-même ne semblait pas se rendre compte des implications de cet argument qui cherchait, néanmoins, à effacer les différences fondamentales entre les deux sexes. En affirmant que l'acteur/femme peut aussi bien être conscient de « l'ensemble » (le concept, la structure des choses) que le réalisateur/homme, Hoffman s'associe de lui-même au système de pensée dominant en ce qui concerne « l'essence » sexuelle. Nous pourrions même extrapoler au niveau du public en général qui perçoit inconsciemment l'acteur mâle comme quelqu'un qui utilise son corps et qui vit de ses émotions, comme un objet particulier de l'espace filmique, ou comme un être fragile, émotif, irrationnel, « féminin ».⁶⁹

Sonny's Blues

Et c'est ainsi que Pacino nous laisse avec ce portrait calculé d'une certaine « asphyxie de l'esprit », avec cette représentation stylisée et subversive de la tragédie humaine: celle du contrôle de la sexualité par la « superstructure » (pour répondre à Jameson). Dans ce sens, son personnage dans **Un Après-midi de chien** complexifie cette dualité en introduisant un être à la masculinité/fémininité atypique au cœur d'une action typiquement masculine.⁷⁰ Le fait que le personnage de Sonny représente non seulement l'hétérosexualité, l'homosexualité, la bisexualité, mais aussi l'androgénéité, démontre bien selon nous les intentions politiques et sociales de cette performance absolument inoubliable de Pacino. Sonny ne représente pas simplement une figure « héroïque » pour les sexualités marginales ou une figure paranoïaque de l'ère Nixon. Il symbolise aussi cette nouvelle masculinité d'après-guerre, ce « quelque chose » en redéfinition, cette « enquête » masculine qui s'immisce au plus profond du processus de jeu représenté par l'élaboration de la Méthode.

⁶⁹ A ce sujet, souvenons-nous des commentaires de Marlon Brando et de Anthony Hopkins lorsqu'ils décidèrent « d'abandonner » la profession d'acteur : « It's kid's stuff », « It's sissy stuff ».

⁷⁰ Le seul autre exemple significatif de ce genre de subversion (en ce qui a trait au voleur de banque) serait la composition de Warren Beatty (un autre interprète de la Méthode) dans les films **Splendor in the Grass** (Kazan, 1961), **Mickey One** (Penn, 1965), et **Bonnie & Clyde** (Penn, 1967).

La masculinité castrée: *Le Retour* (1978)

The experiences of men with physical disabilities are important because they illuminate both the insidious power and limitations of contemporary masculinity. These men have insider knowledge of what the subordinated know about the gender order.⁷¹

Une enquête propre au 20^{ème} siècle se trouve à même le texte suivant. Dans *Le Retour*, d'après une histoire de Nancy Dowd, on illustre à travers le mélodrame conventionnel d'une femme qui doit choisir entre deux amants, un autre type de masculinité atypique du cinéma américain de l'après-guerre: l'homme handicapé (qui dans ce cas-ci correspond aussi à l'idée de l'homme sensible, c'est-à-dire celui qui apprend à dévoiler ses émotions sans meurtre « l'homme » en lui). Encore une fois, Jon Voight poursuit son enquête par les voies de la Méthode en jouant avec les autres, comme lui avait appris Meisner au Neighborhood Playhouse. Le personnage de Luke Martin, dont la sexualité ne repose plus sur sa capacité à être phallique et potent, rappelle celui interprété par Brando dans le film *Les Hommes* (Zinnemann, 1950). Tous deux sont concernés par les effets de la guerre sur la masculinité, tous deux proposent une nouvelle façon de re-négocier l'identité masculine en s'ouvrant sur le « féminin » en eux à l'aide d'une relation intime avec une femme. Dans les pages suivantes, nous allons discuter de ce film de Hal Ashby afin de cerner définitivement la proposition de base du présent mémoire, c'est-à-dire: l'utilisation du corps par l'interprète de la Méthode comme moteur de transformation identitaire et de subversion des stéréotypes à l'écran hollywoodien.

⁷¹ Thomas J Gershick and Adam Stephen Miller. "Gender Identities at the Crossroads of Masculinity and Physical Disability" in *Towards a New Psychology of Gender: a Reader*. Ed. Mary M. Gergen and Sara N. Davies. Routledge, 1997, p.457

Le corps et l'État

Whenever we talk about the body, whenever we use it, we move across an ambivalent terrain. For we are dealing with the body that constitutes both a "subject" and an "object": with a body that is ourselves and with a body that is submitted to an ever-intensifying and ever-broadening outside intervention.⁷²

Lorsque l'on parle de « quête masculine moderne », nous nous référons plus spécifiquement à un concept rattaché à la guerre moderne ou à l'appareillage technologique qui permet et supporte la modernisation de la guerre. Historiquement, les conflits tribaux et les guerres ont presque toujours été associés à une certaine idée romantique ou à une perception chevaleresque des affrontements entre hommes. Jusqu'à la guerre de 1914-18, le combat était, pour le jeune mâle, une façon d'affirmer sa masculinité via des notions toute aussi tordues que l'héroïsme, le courage, l'honneur, le patriotisme, la conquête, etc. En fait, nous proposons que la compétition se trouve au coeur du débat moderne sur la masculinité, puisqu'elle ouvre une porte sur l'inconscient masculin qui se nourrit de ces fausses et dangereuses utopies (et dont le féminisme s'est rapidement emparé afin de prouver certains points politiques importants). La proposition masculiniste « que le meilleur homme gagne », se trouve maintenant questionnée publiquement à la suite des effets provoqués par les guerres modernes.

Or, ce contrôle du corps par l'État a pour effet que les ressources humaines d'un pays sont maintenant perçues comme une forme de commodité élastique. Les jeunes hommes provenant de certaines classes sociales ne sont plus que de la chair à canon pour les gouvernements corporatifs. Dans *Le Retour*, ce message semble clair: La dépense inutile

⁷² Alberto Melucci. *The Playing Self: Person and meaning in Planetary Society*. UK: Cambridge University Press, 1996, p.⁷³

des ressources masculines à la guerre doit se lire comme une tragédie moderne où tout le monde est en bout de ligne perdant, les hommes comme les femmes (pensons à la séquence du 4 juillet où les soldats de la Deuxième Guerre Mondiale sont mis en contraste à ceux de la Corée et du Viet-Nâm – où à la scène entre le personnage de Carradine et de Voight). Nul doute qu'il existe encore aujourd'hui des hommes croyant aux mythes romantiques mentionnés ci-haut, et, ignorant les leçons de l'histoire récente, ils seront les premiers au front lorsque leur gouvernement leur demandera, à l'aube des prochaines guerres, de servir la patrie. En somme, il est impossible de refuter le fait que cette expérience ressemble à l'expérience féminine de l'objectification. Par contre, tout comme l'homme ne pourra jamais comprendre ce que c'est d'accoucher d'un autre être humain, les femmes, elles, ne pourront jamais ressentir à la première personne du singulier ce que c'est d'être un vétéran amputé et oublié par la soi-disante « patrie ».

La militarisation du corps masculin.

Le personnage de Bob Hyde (Bruce Dern) croit encore à ces idées rétrogrades. Au début du récit il compare son départ à la guerre à une autre épreuve de performance originalement masculine: « I'm actually excited. I feel like I'm leaving for the Olympic Games ». Tandis que Luke doit pour sa part vivre les conséquences de cette attitude machiste. De cette opposition naît l'un des thèmes principaux du film qui est la déconstruction d'une certaine idée de la masculinité et même de la mythologie masculine américaine en tant que telle (Luke était le capitaine de l'équipe de football au lycée – le « all-American boy » archétypal). Le triangle amoureux constitué de Sally-Luke-Bob aide à souligner la fébrilité des rôles sexuels en mettant en abîme la comparaison entre les deux prétendants de Sally. Bob la baise en prenant la position du missionnaire et ne lui offre pas de plaisir, alors que Luke lui fait l'amour et

l'amènera finalement à l'orgasme avec tendresse. La composition de l'image dans les deux scènes « de lit » met l'emphasis sur la rigidité de Bob d'une part, et sur la souplesse du corps meurtri de Luke de l'autre. La scène du cunnilingus demeure un morceau d'anthologie rarement égalé dans le cinéma américain. Ce moment cinématographique démontre aussi que pour arriver à retrouver sa virilité - perdue dans la jungle vietnamienne - Luke devra avoir recours à une autre forme de sexualité masculine qui n'engage pas nécessairement une « démasculinisation » ou une « féminisation ». Notons d'abord qu'il est celui qui devra aller à la salle de bain avant de faire l'amour, contrairement au cliché qui veut que ce soit la femme (nous inférons qu'il doit y changer son cathéter et son sac d'urine). Ensuite, il subjugue son plaisir à celui de Sally dans un renversement des rôles sexuels peu commun à l'écran américain. Ce processus d'apprentissage de l'homme sensible, comme nous l'aurons remarqué tout au long de ce mémoire, semble s'inscrire à même l'application de la Méthode au cinéma dans les années soixante-dix.

I took a meeting with Hal [Ashby], and in that meeting I really understood why I felt I like the character, because I felt damaged and I felt lots of rage, and I felt also a sense of dignity about myself...I wanted the role very badly... I said, 'This part is the part of the lover', and as it was written, it was not. I said: 'The part should be played by a lover, and that's what I am'. Despite the pain, the anguish and the anger, there was also a certain quality in this man as the lover.⁷³

Le motif textuel que représente le corps des acteurs reviendra à la fin du film, lorsque Bob apprendra que Sally a eue une aventure avec Luke lorsqu'il était au Viet-Nam. Dans une scène paradigme de la Méthode, nous retrouvons les trois personnages principaux au milieu du salon chez Sally. La position respective des trois acteurs illustre, à ce moment de la narration, leur états intérieurs de manière non-verbale. Bob se tient droit comme une barre

⁷³ Jon Voight, Rolling Stone interview, 31 May 1979, p.43

de fer, baillonnnette à la main, quasiment phallique, menaçant Sally (les bras tendus) et Luke (immobile sur sa chaise roulante) qui ne veulent que le ramener à la réalité. Le dialogue exprime bien sa confusion mentale: «Get back you slop cunt! », ordonne-t-il à Sally, comme s'il s'agissait d'une vietnamienne. Avec une attitude fraternel et pacifiste, Luke le ramèra à l'ordre en le frappant à un niveau moral:

Luke: I'm a brother. I know what you are going through right now. She really loves you, man.

Bob: Say something else, fuck. Say something else, fuck!

Luke: You don't want to kill anybody over here. You have enough ghosts to carry around.

What **Coming Home** comes down to is a kind of perfect triangular love story. There's the relationship between Jane and me, and then Jon and Jane, and finally me and Jon. By love, I mean devotion and understanding. Jon is incapable of any kind of physical lovemaking, and there are no overtones of homosexuality. Our relationship is man to man. He knows what I'm going through, and he completely supports me in a lovely and touching way.⁷⁴

Enfin, la conclusion du film **Le Retour** indique qu'il existe deux sortes de rédemption possible pour la masculinité normative à cette époque (acculée au pied d'un mur par définition idéologique). Soit, l'ouverture publique d'une blessure privée, ou bien le refus d'ouvrir et de partager cette blessure dans le domaine du public. Le leitmotiv qui oppose les deux types de masculinités s'incarne encore une fois par la performance de l'acteur, par l'exhibition de son corps et de ses émotions les plus cachées. Ashby construit son montage parallèle de manière à créer une sorte de crescendo dramatique qui mènera les personnages de Voight et de Dern vers deux sortes de catharsis différents. D'une part, Luke sera appelé à partager ses expériences de guerre devant un groupe d'adolescents (future chair à canon), de l'autre, Bob Hyde choisira de s'isoler et d'opter pour ce qui semble être un suicide dans

⁷⁴ "Bruce Dern interviewed". NY Times, 7 Jan 1977.

l'océan Pacifique (la fin est quelque peu ambiguë à cet égard). Sur la bande-son, l'opposition des différentes masculinités prendra des allures de tragédie grecque, où la chanson agit en tant que chorale et où l'image indique que chaque être humain porte plusieurs masques en alternance: « Once I was a soldier...Once I was a lover ».

« La meilleure partie de mon humanité »: *Tootsie* (1982)

Of all the either/ors of patriarchal thought, the split between reason and emotion is the most pervasive. Fromm's idea that the emotional or affective spheres can also be rational is unique because for most Western thought the affective and the emotional – those cultural attributes assigned predominantly to women – are seen as irrational and as more primitive than reason. Affect is without structure or logic and, therefore, usually seen as unintelligible and eternally the same.⁷⁵

Métaphore sur le processus de l'acteur, le film *Tootsie* pourrait bien représenter le paroxysme de cette quête identitaire par les voies du jeu et de la performance dans le cinéma états-unien des années soixante-dix.⁷⁶ Michael Dorsey, tout comme le Sonny Woyzcek de *Un Après-midi de chien*, porte différents masques selon le contexte. Tout comme les protagonistes de *Macadam Cowboy*, *Deliverance*, *L'Épouvantail*, et *Le Retour*, Michael subira une transformation au cours de l'intrigue, et cette transformation l'amènera simultanément vers une sorte d'éveil de la conscience – un respect de la condition féminine, une admission de la présence féminine inhérente au masculin. Spécifions d'abord que cette transformation s'opère de l'extérieur de l'acteur (i.e. déguisement) au début du film, mais de plus en plus de l'intérieur pendant le déroulement de l'intrigue. Michael « vivra le rôle » à son maximum, il va s'enfouir dans un personnage qui l'amènera à comprendre la réalité des rapports de force entre les sexes. En fait, *Tootsie* peut difficilement être lu comme une comédie à la lumière d'une analyse du sous-texte de l'acteur. Le film semble véhiculer l'idée suivante: En chaque être résident une femme et un homme, mais étant donnée que la plupart des gens ne peuvent vivre avec ces deux « essences », ils vont opter exclusivement pour l'une de celles-ci. Une autre affirmation intrinsèque au film est que l'acteur fait exception à la

⁷⁵ France Morrow, *Unleashing Our Unknown Selves*, 1986, p. 19

⁷⁶ Intéressant de noter ici que Sydney Pollack a été l'assistant de Sanford Meisner pendant plusieurs années.

règle en matière d'essence sexuelle ou générique. Son métier exige qu'il explore, connaisse, et exprime en public ces deux pôles apparemment antinomiques.

Du macho à l'homme sensible, un long processus de découverte

Sans équivoque, ce projet initié par Hoffman et le scénariste Larry Gelbart s'inspire du phénomène de la « nouvelle femme » de l'ère corporative, et ce, afin de poser des questions péremptoires sur les rapports de force entre les sexes. Au début du récit Michael Dorsey est un acteur difficile, mais il s'adonne aussi à être un coureur de jupon conventionnel et maladroit. Il drague toutes les femmes présentes à son party d'anniversaire, blague avec son co-locataire Jeff (Bill Murray) à propos du sexe féminin, traite son amie Sandy (Teri Garr) avec un certain mépris (feignant même de vouloir faire l'amour avec elle afin de ne pas révéler sa double existence), et contemple les seins et les courbes de Julie (Jessica Lange) et de sa partenaire de loge, April (Geena Davis), comme tout « vrai mâle » se doit le faire. Mais, très tôt dans la narration, il apprendra quelques notions humanitaires de base, non seulement à l'aide de la « Dorothy en lui », mais aussi grâce aux différents hommes qu'il côtoie et avec lesquels il devra constamment négocier: George Fields son agent (Sydney Pollack), Ron le réalisateur (Dabney Coleman), le père de Julie, Lester (Charles Durning), et son collègue de travail John Van Horne (George Gaynes). Les derniers paragraphes de la section centrale de ce mémoire traiteront du processus d'apprentissage de l'acteur Michael Dorsey et de la révélation finale de la masculinité contemporaine sur l'écran hollywoodien, telle qu'exprimée à travers le processus de la Méthode.

« **Stop thinking of me as a woman and start thinking of me as a person** »

À l'instar de la création de Pacino dans **Un Après-midi de chien**, celle de Hoffman apparaît clairement comme une figure subversive du cinéma populaire de l'époque. Le film se démarque du reste de la production par son traitement du sujet et par son propos libéral (rappelons ici que les Républicains étaient au pouvoir depuis déjà deux années, et que la rigidité des codes sexuelles sera graduellement ré-instaurer avec l'avènement du sida quelques années plus tard). Mais c'est surtout par la façon dont Hoffman choisit d'aborder ce double-rôle que le film prend toute son importance comme document anthropologique. Malgré que la résolution soit trop hollywoodienne et que l'astuce de Michael aurait été improbable dans la vraie vie, le film trace néanmoins un touchant portrait de la réalité de l'acteur professionnel et de la femme moderne. L'humour de certaines situations semble être désengagé par Hoffman qui mise surtout sur l'humanité du personnage fictif de Dorothy. Auto-référentiel du processus de la Méthode, sa composition s'exécute d'emblée dans un profond respect du personnage, et ce respect confère indirectement au rôle une dimension morale et politique qui transcende la comédie hollywoodienne. L'importance de **Tootsie** réside dans le fait que le personnage de Michael apprend graduellement à respecter les femmes en vivant leurs expériences (i.e. par la *praxis*). Ceci nous apparaît comme une grande leçon de féminisme et d'humanisme, et corrobore, de plusieurs façons, notre hypothèse de départ sur les interprètes de la Méthode dans ces années de révolution sexuelle.

Encore une fois, la multiplicité de rôles que Michael devra jouer indique l'improbabilité d'une identité fixe et immuable. Celui-ci sera tour à tour une actrice, une amie, une mère, un frère, une confidente, et un gardienne d'enfant pour Julie, une employée pour Ron Carlisle, une séductrice pour Lester et pour John, une femme-modèle et une star de la télé pour les téléspectatrices, etc. À travers ses péripéties en talons-hauts, Hoffman nous fera comprendre

ce que les femmes sur le marché du travail doivent endurer sur une base quotidienne. Surtout en ce qui concerne l'importance accordée par les hommes à leur apparence physique. En rapport à sa tenue vestimentaire, Michael avoue à son copain Jeff que Dorothy mérite ce qu'il y a de mieux (« She deserves it », lui dit-il). Aussi, s'inquiète-t-il qu'elle ne sera pas assez « belle » pour les caméras de la télévision, inquiétude assez paradoxale si l'on considère son attitude envers les femmes lorsqu'il joue à être « Michael Dorsey, le Don Juan » (il les juge selon des critères de beauté physique). D'ailleurs, ce n'est pas un hasard si l'histoire se déroule dans le milieu des « soap operas », téléromans quotidiens que l'on associe généralement à l'univers mélodramatique de la « femme au foyer » (celles à qui les produits de beauté et le maquillage sont adressés). Ce contexte permet à Gelbart, à Pollack, mais surtout à Hoffman de broder sur les thèmes principaux de la révolution sexuelle en accommodant les perspectives féministes de l'époque. La première scène paradigme du film se situe au moment où Dorothy passe l'audition et que le réalisateur Ron Carlisle (la figure de l'homme sadique) lui laisse savoir « qu'elle ne fera pas l'affaire » (i.e. elle n'est pas assez mignonne). Cette situation rejoue en quelque sorte le rapport réalisateur/père - acteur/mère dont Hoffman parlait en introduction:

Ron: I'm afraid you won't do honey, you're a little bit too soft and genteel, you're not threatening enough.

Dorothy: Not threatening? How this: You take your hands off of me or I'm gonna knee your balls right through the roof of your mouth! Is that enough of a threat?

Ron: Yeah, hum...well

Dorothy: Yes...I think I know what you are looking for: You want some gross caricature of a woman. To prove some idiotic point like power makes a woman masculine, or masculine women are ugly. Well, shame on a woman who let you do that! Shame on any woman that let you do that, and that means you too Miss Marshall. Shame on you, you macho shit-head!

Dorothy réagit comme un « homme » et pense comme une « femme » devant un problème spécifiquement « féminin », brouillant ainsi les minces frontières génériques de la personnalité humaine. La gestuelle de Hoffman dans ce genre de situations se distille dans

une forme de pantomime simple et efficace, et qui illustre à merveille la dynamique hétérosexuelle (souvent basée sur la suprématie de la force physique). Le même genre d'élaboration corporelle survient dans les scènes entre Dorothy et ses deux prétendants, des types masculins facilement reconnaissables : le collègue John Van Horne (la figure de l'amant masochiste) et le père de Julie, Lester (la figure du patriarche veuf et conservateur). Ironiquement, ces deux hommes vont tomber en amour avec Dorothy. John ira même jusqu'à demander d'être abusé par elle: « I love it when you control me » – lui dit-il. Lorsqu'il se rend chez elle pour la séduire un soir de pleine lune, Dorothy lui dit: « I don't want to hurt you! » – John de répliquer: « I don't mind ». Lester sera plus patient dans son rituel de séducteur. Il voit en Dorothy une nouvelle épouse pour lui, et une mère pour sa fille monoparentale, Julie. C'est somme toute une situation forcée et fort improbable, mais qui soulève des questions fort intéressantes sur le désir et les apparences. Les choses ne sont pas ce qu'elles semble être dans *Tootsie*, un peu comme dans le monde extra-diégétique où le CEO d'une grosse corporation ne s'appelle plus nécessairement « monsieur ». Hoffman ouvre une nouvelle frontière pour tous les acteurs du monde avec son personnage de Dorothy. Du moins, ouverte bien plus grande que celle enfoncée subséquemment par Sylvester Stallone et Arnold Schwarzenegger...

Fermeture de l'iris.

“(...) the only subjective artist we know is the bad artist and the prime demand we make of every kind and level of art is the conquest of subjectivity, release and redemption from the ‘I’, and the falling silent of all individual willing and desiring; indeed without objectivity, without pure desinterested contemplation we are unable to believe that any creation, however slight, is genuinely artistic. Thus our aesthetics must first solve the problem of how the ‘lyric poet’ can possibly be an artist at all, since he is someone who, so the experience of the ages tells us, always says ‘I’, and who stands before us singing. Compared with Homer, this Archilodus frankly the entire chromatic scale of his passions and desires terrifies us with his cries of hatred and scorn, with the drunken outburst of his desires, is not then this artist the first to be called subjective, the true non-artist?”

- Nietzsche

L'acteur, ce non-artiste

Nous savons qu'il n'y a pas de plus grande difficulté dans l'analyse du cinéma que de parler substantiellement de l'interprétation ou du travail de l'acteur. Le questionnement par rapport à la fonction de l'acteur ou de la figure humaine à l'intérieur du cadre demeure central aux études cinématographiques, et prend une toute autre signification à la lumière de la nouvelle société informatique et virtuelle. Nous espérons que cette intervention aura contribué, non seulement à illustrer cette problématique, mais qu'elle aura aussi réussi à clarifier quelques questions par rapport au fonctionnement de la Méthode dans le cinéma des cinquante dernières années. Car, pour le spectateur conventionnel ou pour le critique chevronné, l'évaluation d'un rôle tournera généralement autour de la notion de vraisemblance ou de crédibilité des situations, de actions et des dialogues. Des épithètes tous plus grandiloquentes les unes que les autres seront utilisées pour exprimer ce qu'un acteur aura reflété de notre humanité (« vrai », « attachant », « touchant », « hypnotisant », « super sexy », etc). Chose

certaine, dans ce genre d'évaluation superficielle, rien n'est jamais révélé par rapport à la « forme » qu'aura pu prendre cette interprétation à l'écran - une compréhension du processus de création en lui-même, en plus d'une description du rôle, de l'intrigue et de l'aspect formel du film. Nous croyons qu'il faudra désormais considérer plus sérieusement le travail de l'acteur et le processus de création d'un rôle, et ce, afin d'arriver à une compréhension totale de ce médium que l'on nomme le « septième art ».

L'acteur, cet ennemi de la théorie

Dans le milieu académique, ceux qui s'aventurent au pays de l'acteur, sur le terrain de l'affect et de l'indicible, reviennent généralement encore plus méfiants de ce qui pourrait constituer une ontologie de l'acteur cinématographique. De cette méfiance naît le doute et le mépris qui affligent l'acteur depuis les Grecs (présentement sublimé dans une adulation excessive et dialectique des « stars » au niveau populaire, où non seulement il en naît une à chaque minute qu'elle est tout aussi rapidement reniée par les médias et par le public). Ce doute et ce mépris sont encore plus flagrants lorsque le cinéma, en tant qu'objet d'enquête, est concerné. Les études cinématographiques semblent s'être données comme mandat initial – i.e. depuis son implantation dans le corpus scolaire, au début des années soixante - d'étudier les spécificités de ce médium, et non les « reliques » d'une autre forme artistique (en l'occurrence ici, le théâtre). Comme ce mémoire a essayé de le démontrer, le jeu au cinéma doit beaucoup aux fondements théâtraux, mais s'en éloigne considérablement avec les thématiques de l'après-guerre qui demandent au cinéma d'être plus proche de la vie que de la représentation de la vie.

L'acteur, cette relique théâtrale

De toute évidence, discuter du jeu au cinéma consiste pour plusieurs à le dérober de ses caractéristiques inhérentes vitales, à savoir sa capacité à capter la lumière sur pellicule, à reproduire le mouvement, à créer virtuellement des mondes réels ou imaginaires à travers des paysages naturels ou des espaces symboliques, etc. Ce qui constitue un faux raisonnement à l'extérieur des discussions théoriques sur le cinéma expérimental (abstrait, représentatif, associatif, ou autres) et du verbiage cryptique de la psycho-sémio-déconstruction, lequel, somme toute, ne fait que brouiller les pistes de la création afin de parler de soi-même, et non de l'objet sous analyse. Cela pourrait bien être tributaire de cette surenchère accordée, soit à la matérialité du médium, soit à la « spectature », et cela, au détriment du matériel inhérent au cadre filmique, au texte en lui-même. Ici c'est l'effet qui importent plus que le processus. C'est le verbe utilisé pour décrire l'objet plus que l'objet en lui-même qui compte.

Affirmer que les acteurs de cinéma ont un « effet » sur la vie d'une grande majorité de la population mondiale semble une proposition bien en deça de la réalité. Ne chercher qu'à comprendre la nature de cet effet, que ce soit pour démythifier le *star-system* ou pour comprendre les infrastructures de la réception, est en soi malhonnête. Car, l'un ne fonctionne pas sans l'autre, c'est évident. Nous avons tous été obnubilés à un moment ou à un autre de notre existence par ces immenses « figures de lumières » projetées à l'écran. Qu'elles soient culturellement compatibles ou non à notre culture instinctive, qu'elles confirment ou pas ce que l'on croit être notre « identité », ce que l'on perçoit ou non comme notre « réalité ». À l'instar des protagonistes de la Grotte de Platon, nous sommes toujours prisonniers d'une conspiration de l'œil et de la conscience, victimes d'une séquestration de l'esprit qui n'est finalement qu'une brillante supercherie orchestrée par nos réalisateurs et

acteurs contemporains. Le cinéma a peut-être perdu sa référentialité à l'ère du cybermétique, du virtuel, et de la commodification numérique, mais il n'en demeure pas moins qu'il s'emploie toujours à créer des mythes, fondements essentiels à toutes civilisations (« Acting is the oldest profession in the world », disait Brando). Cette nouvelle façon de « mythologiser » un quotidien séculaire et de « séculariser » les mythes, est généralement ce que l'on désigne comme la culture populaire, et l'acteur/actrice se retrouve souvent bien malgré lui/elle au centre des débats sur la représentation, l'idéologie et les concepts d'assimilation culturelle et d'identité sexuelle.

L'acteur, cet employé du « star-system »

Enfin, une dernière série de questions peut être posée à la lumière des présentes recherches sur la Méthode et la masculinité. Pourquoi accorder une si grande importance à la production commerciale des américains alors que l'on ne parle que de cela dans tous les médias autour du globe? N'a-t-on pas déjà tout dit sur ce sujet si conventionnel, si populaire? Pourquoi ne pas parler des subversions plus radicales de la masculinité normative faites par des créateurs d'images ouvertement homosexuels? Ou encore, des créateurs d'images des pays colonisés? Enfin, pourquoi tenter de démontrer quelque chose qui semble évident à tous, mais que très peu peuvent expliquer ou articuler intelligemment? Ces questions trouveront leurs réponses respectives en deux temps et serviront à clore l'argumentation.

D'abord, notre intérêt pour une représentation hétéro-masculine de la masculinité non-normative réside dans la croyance généralisée que le cinéma commercial américain est prédominant dans la vie d'une grande majorité autour du globe. Il s'agirait en fait d'un argument purement tautologique si ce cinéma n'était pas le produit d'hommes blancs anglosaxons. De fait, ce travail sur l'interprète de la Méthode fut plus intéressé par la

représentation d'une masculinité non-normative pour la majorité de spectateurs que par les représentations de masculinités marginales ou de sexualités périphériques pour des publics limités, qu'il s'agisse de cinéphiles, d'intellectuels, d'amateurs de l'avant-garde, ou des amis de la cinémathèque... Malgré que le sujet en question s'encadre lui-même par des questions difficiles portant sur l'identité et la sexualité (des termes à définitions multiples et constamment changeantes), nous avons aussi décidé de mettre temporairement de côté le concept problématique du désir pour le remplacer par celui (tout aussi problématique pour certains) de l'émotion. En toute sincérité, nous avons voulu redonner au sujet et à l'expérience esthétique leur droit à la réponse purement « émotive », « irrationnelle », « féminine ». Si l'acteur est effectivement une figure androgyne, il doit donc se présenter comme un symbole de libération de l'emprise de la pensée anglo-saxonne cartésienne et « masculine ».

Dans un deuxième temps, malgré que les voix homosexuelles soient toujours minoritaires dans la production d'images mondiales, elles ont néanmoins exercé une influence certainement large et profonde sur l'iconographie populaire de cette fin de siècle.⁷⁷ Ici, nous réalisons à quel point les sept performances abordées dans le présent travail correspondaient à cette idée d'une incorporation de la culture gaie dans la culture *mainstream*. Implicite à cette remarque est l'idée que la contre-culture fut incorporée (nous oserons croire malgré elle) au

⁷⁷ Comme l'indique le sociologue George L. Mosse par rapport à l'impact de cette culture sur la masse: "During the 1970s and 1980s a gay subculture established itself that affected the dominant normative culture and interacted with and reinforced the youth culture that we (sic) have discussed. It also helped to transmit that youth culture to society at large. Here gays distinguished themselves as designers and creators of fashion, colorful and for the most part unorthodox. Moreover, by the 1980s a canon of gay literature was in the making, much of it so-called "coming-out" stories – making one's gayness public – was readily available throughout Europe. This was no longer a love that dared not speak its name; newspapers covered almost all aspects of gay life and, above all, advertisements used obviously gay figures to market men's fashion. The homosexual was still stereotyped, but now sometimes in a more positive manner, not exactly manly but beautiful. Although the exact influence of this gay subculture is impossible to measure, it contributed to a general atmosphere: it was a visible symptom for a general shift in sexual attitudes and behavior brought about by the youth culture and the triumph of the "new woman" – no longer to be ridiculed but taken as a role model instead." (Mosse, *The Image of Man*, p.189)

système de représentation dominant quelque part dans les années soixante-dix. Une image subversive qui jadis aurait dérangé ou perturbé la part blanche-hétérosexuelle de la classe moyenne (*Macadam Cowboy* était classifié « X » à sa sortie) se retrouve aujourd'hui à même le tissu de la culture populaire, retransmise par les médias, et imbriquée dans l'imaginaire des masses. Une nouvelle sensibilité, une esthétique gaie-chic a filtrée le courant populaire. Contrairement à Mosse, nous croyons que ce processus d'infiltration n'a pas seulement été initié par des imaginations homosexuelles qui ont finalement prises « le pouvoir », mais aussi par des hétérosexuels qui ont voulu assimiler cette culture à leur « grande clientèle », qui comporte évidemment aussi celle des femmes, des enfants, et des minorités ethniques. Par conséquent, et si l'on s'entend sur le fait que les discours gais et féministes se situent, non pas à l'extérieur, mais bel et bien à l'intérieur du système dominant⁷⁸, il semble tout à fait raisonnable de prendre les images produites par le cinéma des *straights* afin de démythifier le concept problématique de la représentation de la masculinité dans son ensemble complexe et hétérogène. Car, si nous devons tous vivre à l'intérieur de ce système, et que personne ne se situe désormais à l'extérieur de ce système, comment savoir ce qui est vraiment « subversif » ou non ?

En réponse aux accusations de « mièvrerie » envers ce type de mélodrame pour hommes et de personnages pathétiques qui ne font qu'exprimer le « white-anglo angst », nous proposons de poursuivre l'enquête en tenant compte de d'autres films dans la filmographie de ces trois acteurs. Notamment, le film *Cruising*, qui illustre le processus de la Méthode et qui n'est d'aucune façon « mièvre », ni même ethnocentrique ou homophobe.

⁷⁸ L'opinion de l'auteur à ce sujet est que personne ne se trouve vraiment à l'extérieur du système. Tous doivent d'une façon ou une autre fonctionner dans celui-ci, et le plus marginal d'entre nous ne peut que se retrouver sur la corde raide qui délimite le « système » et son « extérieur ».

I don't think the film [*Cruising*] is anti-gay, but I can only repeat – I'm responsible for giving the best performance I can. I took this role because the character is fascinating, a man who is an observer and a provocateur. It gave me an opportunity to paint a character impressionistically – a character who is something of a blur.⁷⁹

L'acteur, ce non-être

Finalement, l'intérêt pour le jeu au cinéma tourne trop souvent autour de la notion de vedettariat où la *star* est construite pour les besoins commerciaux ou idéologiques des masses. On semble ignorer ce qui constitue vraiment le métier d'acteur en tant que tel. Nul doute qu'un cadre théorique aussi rigide que celui qu'imposent les croyances marxistes à l'analyse filmique ne peut que diminuer l'importance du jeu en tant qu'épiphénomène social, en tant que forme et moyen d'expression humain (assez ironique tout de même, surtout si l'on considère que le marxisme est d'abord et avant tout une philosophie humaniste!). Comme le remarque avec lucidité Mariane Keane, une lecture strictement marxiste du phénomène de l'acteur ne peut que circonvenir des moments de cinéma vraiment intéressants où le « Soi » est exprimé avec force et sincérité. Keane invoque la notion d'identité personnelle et la ré-installe au milieu du perpétuel sur le rôle de l'acteur au cinéma :

Film presents us with beings that certainly seem to warrant being called selves. Indeed, central to film acting is the urgency with which certain figures express the self (Brando, Dean, Garland, Chaplin) and the pervasive discovery, within particular stars' acting, of limits of expressibility (Brando, Garbo, Dean, Chaplin, Keaton). These two features of film acting – and in the acting of stars in particular – are among the elements of the medium of film that declare film to be an art, because it is film acting (and film direction or authorship) that reveals assertions of and mediations on selfhood to be both central to and part of the origin of the medium itself.⁸⁰

⁷⁹ Al Pacino, *Playboy* interview Dec. 1979

⁸⁰ Mariane Keane, "Dyer Straits: Theoretical Issues in Studies of Film Acting", Edited by Carole Zucker, *Post Script: Essays in Film and the Humanities*, vol.12, no. 2, Winter 1993, pp. 30-31

De surcroît, il apparaît tout de même incroyable qu'un théoricien ou qu'un critique de cinéma supposément sérieux puisse discuter de la « performance » d'un acteur, parfois pendant plusieurs centaines de pages, sans jamais avoir recours à une analyse textuelle du jeu de l'acteur. Nous croyons que trop souvent les études dites « sérieuses » sur le cinéma n'ont pas su (ou n'ont pas voulu) faire la différence entre la vedette et l'acteur, entre l'acteur et son personnage (en admettant volontiers que le système de production cinématographique hollywoodien encourage l'effacement de ces importantes distinctions, bien souvent à l'aide d'entreprises périphériques au cinéma: fanzines, émissions de télévision spécialisées, publicités et apparitions publiques payées, etc). Il semble que tout aussi souvent les études cinématographiques ont prisent pour acquis l'importance de l'acteur derrière la star, alors que ce ne sont pas nécessairement tous les acteurs qui jouent à en être une (Hoffman, Voight, et Pacino sont plutôt discrets par rapport à leur métier, bien qu'ils soient des vedettes). Car, la différence fondamentale entre la contextualisation du rôle de l'acteur populaire dans une société de consommation, et l'analyse des spécificités de son travail proprement dit (sa technique, sa méthode), ne semble pas difficile à soutenir. Une méthodologie orientée vers l'acteur, vers son métier, au delà de sa figurabilité pure et simple, pourra nous permettre d'avancer plus rapidement sur ce long chemin vers la compréhension d'un médium complexe: l'humain. (au même titre que les recherches scientifiques portant sur la constitution de son génome, par exemple).

Sortie de scène

En conclusion, nous pouvons admettre que les reproches fait à l'acteur de cinéma reposent sur sa nature paradoxale, sur sa contradiction inhérente (initialement soulignée par Coquelin et Diderot, polémique plus tard par Brecht): l'acteur est à la fois médium et lui-même en tant

qu'être organique, il est le « poète lyrique » décrit par Nietzsche dans la citation annonçant cette conclusion. Selon certains, cette double nature minerait la soi-disante « objectivité » artistique. Mais, comme nous l'avons argumenté tout au long de ce travail, c'est précisément cette double nature qui fait de lui un élément filmique différent des autres, un sujet différent qui exige une approche différente et spécifique, de préférence non-logocentrique et non-cartésienne.

En somme, nous proposons que l'acteur, le sujet humain, peut, dans certains cas, récupérer ou régénérer l'aura benjaminienne, perdue dans le processus de reproduction mécanique des images. Sans vouloir exagérer les vertus du *star system* américain et des interprètes de la Méthode à cette époque, nous croyons juste de rendre à César ce qui d'emblée lui appartenait. Il est grand temps de questionner les vérités et les certitudes de l'académie par rapport au rôle de l'acteur dans l'art et dans l'industrie cinématographique. Surtout si l'on considère que très souvent les théoriciens, les critiques ainsi que la grande majorité du public n'ont jamais, par eux-mêmes, fait l'expérience du jeu, ni sur la scène, ni devant l'œil omnipotent, clinique et imperturbable de la caméra contemporaine.

BIBLIOGRAPHIE

Le cinéma et la représentation de la masculinité:

- Bingham, Dennis. *Acting Male: Masculinities in the Films of James Stewart, Jack Nicholson, and Clint Eastwood*. New Brunswick (NJ): Rutgers University Press, 1994.
- Bryant, W.M. *Bisexual Characters in Films: From Anais to Zee*. New York: Harrington Park Press, 1997.
- Cohan, Steven. *Masked Men: Masculinity and the Movies in the Fifties*. Bloomington: Indiana University Press, 1997.
- Clover, Carol J. *Men, Women and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton (NJ): Princeton University Press, 1992.
- Dawidoff, Heidi G. *Between the Frames: Thinking About Movies*. Hamden (Conn.): Archon Books, 1989.
- Dyer, Richard. *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*. London (UK): MacMillan Education Ltd., BFI Series, 1987.
- _____. *Stars*. London (UK): Educational Advisory Service, BFI, 1979.
- Girgus, Sam B. *Hollywood Renaissance: The Cinema of Democracy in the Era of Ford, Capra, and Kazan*. Cambridge (U.K.): Cambridge University Press, 1998.
- Haskell, Molly. *Holding My Own in No Man's Land: Women and Men and Film and Feminism*. New York: Oxford University Press 1997.
- Hendershot, Cindy. *The Animal Within: Masculinity and the Gothic*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1998.
- Jeffords, Susan. *Hard Bodies: Hollywood Masculinities in the Reagan Era*. New Brunswick (NJ): Rutgers University Press, 1994.
- Male Trouble*. Ed. By Constance Penley and Sharon Willis. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- Malone, Michael. *Heroes of Eros: Male Sexuality in the Movies*. New York: Dutton, 1979.
- Mason, John Leonard. *The Identity Crisis Theme in American Feature Films (1960-1969)*. New York: Arno Press, 1977.
- McCann, Graham. *Rebel Males: Clift, Brando and Dean*. New Brunswick (NJ): Rutgers University Press, 1993.

- McGee, Mark Thomas. *The J.D. Films: Juvenile Delinquency in the Movies*. Jefferson (NC): McFarland, 1982.
- Me Jane: Masculinity, Movies and Women*. Edited by Pat Kirkham and Janet Thumim. London: Lawrence and Wishart, 1995.
- Mellen, Joan. *Big Bad Wolves: Masculinity in the American Film*. 1st ed., New York: Pantheon Books, 1977.
- Men, Masculinity and the Media*. Edited by Steve Craig. Newbury Park: Sage 1992.
- Mitchell, Lee Clark. *Westerns: Making the Man in Fictions and Films*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- Modleski, Tania. *Feminism Without Women: Culture and Criticism in a "Postfeminist" Age*. New York: Routledge, 1991.
- Monneyon, Frederic. *L'androgynie romantique: du mythe au mythe littéraire*. Grenoble : ELLUG, 1994.
- Neibaur, James L. *Tough Guys: The American Movie Macho*. Jefferson (NC): McFarland, 1989.
- Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. Edited by Steve Cohan and Ina Rae Hark. London; New York: Routledge 1992.
- Silverman, Kaja. *Male Subjectivity at the Margins*. New York: Routledge, 1992.
- Studlar, Gaylyn. *This Mad Masquerade: Stardom and Masculinity in the Jazz Age*. New York: Columbia University Press, 1996.
- Star Texts: Image and Performance in Film and Television*. Edited by Jeremy G. Butler. Detroit: Wayne State University, 1991.
- Tasker, Yvonne. *Spectacular Bodies: Gender, Genre, and the Action Cinema*. London; New York: Routledge, 1993.
- The Sexual Subject: a Screen Reader in Sexuality*. Screen editorial collective. London (UK), New York (NY): Routledge, 1992.
- Vigeant, Michelle. *L'apparition de nouveaux hommes dans la civilisation occidentale contemporaine et leur représentation à l'écran populaire*. Thesis (MA) Concordia University (Special Individual Program: Études des femmes et études cinématographiques), 1987.
- Willis, Sharon. *High Contrast: Race, Gender in Contemporary Hollywood Films*. Durham (NC): Duke University Press, 1997.
- Wood, Robin. *Sexual Politics and Narrative Film: Hollywood and Beyond*. New York: Columbia University Press, 1998.
- _____. *Hollywood from Vietnam to Reagan*. New York: Columbia University Press, 1986.

You Tarzan: Masculinity, Movies and Men. Edited by Pat Kirkham and Janet Thumim. London: Lawrence & Wishart, 1993.

La masculinité (général):

Balswick, Jack O. *The Inexpressive Male.* Lexington (Mass.): Lexington Books, 1988.

Boys: Masculinities in Contemporary Culture. Ed. by Paul Smith, Boulder (Co): Westview Press, 1996.

Chabot, Marc. *Des hommes et de l'intimité.* Montréal: Éditions Saint-Martin, 1987.

Changing Men: New Directions in Research on Men and Masculinity. Edited by Michael S. Kimmel. Newbury Park (Ca): Sage Publications, 1987.

Clatterburg, Kenneth C. *Contemporary Perspectives on Masculinity: Men, Women and Politics in Modern Society.* 2nd ed. Boulder (Co): Westview Press, 1997.

Downing, Christine: *Gods in Our Midst: Mythological Images of the Masculine: A Woman's View.* New York: Crossroads, 1993.

Feminine/ Masculine and Representation. Edited by Terry Threadgold & Anne Cranny-Francis. Sydney: Allen & Unwin, 1990.

Franklin, Clyde W. *The Changing Definition of Masculinity.* New York: Plenum Press, 1984.

Towards a New Psychology of Gender: a Reader. Ed. Mary M. Gergen and Sara N. Davies. New York; London: Routledge, 1997.

Gilmore, David.D. *Manhood in the Making: Cultural Concepts of Masculinity.* New Haven (Con.): Yale University Press, 1990.

Grady, Kathleen E. *The Male Sex Role: a selected and annotated bibliography.* Rockville (Md.): U.S. Dept. of Health, Education & Welfare, Public Health, Service, Alcohol, Drug Abuse, Mental Health, Administration, National Institute of Mental Health, Washington DC, 1979.

Hawler, Richard A. *Boys Will be Men: Masculinity in Troubled Times.* Middlebury (Ut): P.S. Erickson, 1993.

Hearn, Jeff. *Man in the Public Eye: the Construction and Deconstruction of Public Men and Public Patriarchies.* London; New York: Routledge, 1992.

Horrocks, Roger. *Male Myths and Icons: Masculinity in Popular Culture.* New York: St. Martin's Press, 1995.

Jesser, Clinton J. *Fierce and Tender Men: Sociological Aspects of Men's Movement.* Westport (Connecticut): Praeger, 1996.

- Lehman, Peter. *Running Scared: Masculinity and the Representation of the Male Body*. Philadelphia: Temple University Press, 1993.
- Manliness and Morality: Middle-class Masculinity in Britain and America (1800-1940)*. Edited by J.A. Mangan & James Walvin. Manchester: Manchester University Press, 1987.
- Men and Masculinities: a Critical Anthology*. Edited by Tony Haddad. Toronto: Canadian Scholar's Press, 1993.
- Men, Masculinity and the Media*. Edited by Steve Craig. Newbury Park: Sage 1992.
- Middleton, Peter. *The Inward Gaze: Masculinity and Subjectivity in Modern Culture*. London; New York: Routledge, 1992.
- Morrow, France. *Unleashing Our Unknown Selves: an Inquiry into the Future of Femininity and Masculinity*. New York: Praeger, 1991.
- Mosse, George L. *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity*. New York: Oxford University Press, 1996.
- Peterson, Alan R. *Unmasking the Masculine: "Men" and "Identity" in a Skeptical Age*. London; Thousand Oaks (Calif.): Sage Publication, 1998.
- Rowan, John. *The Horned God: Feminism and Men as Wounding and Healing*. London; New York: Routledge & Kegan Paul, 1987.
- Seidler, Victor J. *Unreasonable Men: Masculinity and Social Theory*. London; New York: Routledge, 1994.
- Sexton, Patricia Cayo. *The Feminized Male: Classrooms, White Collars and the Decline of Manliness*. New York: Randon House, 1969.
- Simpson, Mark. *Male Impersonators: Men Performing Masculinity*. New York: Routledge, 1994.
- Stearns, Peter N. *Be a Man!: Males in Modern Society*. New York: Holmes & Meier, 1979.
- The Gendered Object*. Edited by Pat Kirkham. Manchester, UK; New York: Manchester University Press, distributed exclusively in the USA and Canada by St. Martin's Press, 1996.
- Thomas, Calvin. *Male Matters: Masculinity, Anxiety and the Male Body on the Line*. Urbana: University of Illinois Press, 1996.
- Trepp, Anne-Charlott. "The Emotional Side of Men in Late Eighteenth-Century Germany (Theory and Example)." *Central European History* 27, 1994, pp. 127-152.

Le corps:

- Aumont, Jacques. *De la figure humaine. Le cinéma: l'humain et l'inhumain*. Cinémathèque Française/Yellow Now, 1995.
- Bodily Discursions: Gender, Representations, Technologies*. Ed. by Deborah S. Wilson and Christine M. Laennec. Albany (NY): State University of New York Press, 1997.
- Bonitzer, Pascal. *Le regard et la voix*. Paris: Collection 10/18, Union générale d'édition, 1976.
- Dutton, Kenneth R. *The Perfectible Body: the Western Ideal of Male Physical Development*. New York: Continuum, 1995.
- Embodiment and Experience: the Existential Ground of Culture and Self*. Edited by Thomas Csordas. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1994.
- Fisher, Seymour. *Body and Experience in Fantasy and Behavior*. New York: Appleton Century Crofts, 1955.
- Lowe, Donald M. *The Body in Late Capitalism USA*. Durham (NC): Duke University Press, 1995.
- Melucci, Alberto. *The Playing Self: Person and Meaning in the Planetary Society*. Cambridge (UK): Cambridge University Press, 1996.
- Post-Human Bodies*. Edited by Judith Halberstam and Ira Livingston. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1995.
- Schneider, Rebecca. *The Explicit Body in Performance*. London; New York: Routledge, 1997.
- The Body Imaged: the Human Form and Visual Culture Since the Renaissance*. Edited by Kathleen Adler and Marcia Pointon. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1993.
- The Body in Everyday Life*. Edited by Sarah Nettleton and Jonathan Watson. New York: Routledge, 1998.
- The Body: Social Process and Cultural Theory*. Edited by Mike Featherstone, Mike Hepworth and Bryan S. Turner. London: Sage, 1991.
- Tiemersma, Douwe. *Body Schema and Body Image: an Interdisciplinary and Philosophical Study*. Amsterdam: Swets and Zeitlinger, 1989.
- Tufnell, Miranda. *Body, Space, Image: Notes Towards Improvisation and Performance*. London: Virago, 1990.
- Turner, Bryan S. *The Body in Society: Explorations in Social Theory*. Oxford (UK); New York (NY): B. Blackwell, 1984.

L'acteur et la société:

- Barton, Robert. *Acting: On stage and off*. Forth Worth: Harcourt Brace Jovanovich College, 1993.
- Bensman, Joseph. *Between Public and Private: The Lost Boundaries of the Self*. New York: Free Press, 1979.
- Brando, Marlon (with Robert Lindsay). *Songs My Mother Taught Me*. New York: Random House, 1994.
- Cavell, Stanley. *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge: Harvard University Press, 1979.
- Making Visible the Invisible: An Anthology of Original Essays on Film Acting*. Edited by Carole Zucker, Metuchen (NJ) & London: The Scarecrow Press Inc., 1990.
- Morin, Edgar. *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris : Éditions de Minuit, 1978.
- Perlman, Helen H. *Persona, Social Role and Personality*. Chicago: University of Chicago Press, 1968.
- Post Script: Essays in Film and the Humanities*. Edited by Carole Zucker, vol.12, no.3, Winter 1993.
- Public and Private Social Life*. Edited by S. I. Benn and G.F. Gaus. London: Croon Helm; New York: St. Martin's Press, 1983.
- Zucker, Carole. *Figures of Light : Actors and Directors Illuminate the Art of Film Acting*, New York; London: Plenum Press, 1995.
- _____. *In the Company of Actors: Reflections on the Craft of Acting*, Foreward by Sir Richard Eyre, New York: Theatre Arts Books/Routledge, 1999.

La "Méthode":

- Altman, Robert. "L'acteur comme auteur." Positif, Juin 1994.
- Blum, Richard A. *American Film Acting: The Stanislavski Heritage*. Ann Arbor (Michigan): UMI Research Press, 1984.
- Braudy, Leo. "No body's Perfect: Method Acting and 50's Culture." Michigan Quarterly Review, v.35, no.1, 1996.
- Boleslavsky, Richard. *Acting: the First 6 Lessons*. New York: Theatre Arts Books, 1949.
- "Dialogue on Film: Robert DeNiro." American Film 6, March 1981.
- "Dialogue on Film: Dustin Hoffman." American Film 8, April 1983.
- "Dialogue on Film: Jessica Lange." American Film 12, June 1987.

- Hagen, Uta (with Haskel Frankel). *Respect for Acting*, New York: MacMillan Publishing Co., Inc.; London: Collier MacMillan Publishers, 1973.
- Hingson, Alan. "Film Acting and Independent Cinema." *Screen* v.27, n.3-4, 1986.
- Hinson, Hal. "Some Notes on Method Actors." *Sight & Sound* vol. 53, no.3, 1984.
- Hirsh, Foster. *A Method to Their Madness: The History of the Actors Studio*. New York; London: W.W. Norton & Company, 1984.
- Hull, Loraine S. *Strasberg's Method As Taught by Lorrie Hull*. Woodbridge (Connecticut): Ox Bow Publishing Inc., 1985.
- Levine, Irina & Igor. *Working On the Play and the Role: The Stanislavsky Method for Analyzing the Characters in a Drama*. Chicago: Ivan R. Dee, 1992.
- Prendowska, C. "Marlon Brando as auteur." *Literature/Film Quarterly*, 7:120-25, n2, 1979.
- McGilligan, P.M. "James Cagney: the Actor as Auteur." *Velvet Light Trap*, n.7, Winter 1972-73.
- Moore, S. *The Stanislavsky System: the Professional Training of an Actor. Digested from the Teachings of K.S. Stanislavsky*. New York: Penguin Books, 1984.
- Penn, Arthur. "Acteurs et metteurs en scènes/ Metteurs en scène et acteurs." *Positif* 400, June \ 1994.
- "Robert Duvall: America's Hard-Boiled Olivier." *American Film* 6, September 1981.
- "The Keitel Method.", *Film Comment* 14, January/ February 1978.
- "The New Male Melodrama: Today's sensitive heroes cook, clean, and take care of junior while the women are out of the picture." *American Film* 8, April 1983.
- Toback, James. "Notes on Acting." *Film Comment*, no.14, January-February 1978.
- Stanislavsky Today: Commentaries on K.S. Stanislavsky*. Compiled, edited and translated by Sonia Moore. New York: American Center for Stanislavsky Theatre Art, 1973.
- Vineberg, Steve. *Method Actors: Three Generations of an American Acting Style*. New York: Sherman Books; Toronto: Collier MacMillan Canada, 1991.

FILMOGRAPHIE

Coming Home

Réalisé par Hal Ashby; produit par Jerome Hellman; scénario de Waldo Salt et Robert C. Jones d'après une histoire de Nancy Dowd

Avec Jane Fonda, Jon Voight, Bruce Dern, Penelope Milford, Robert Carradine

MGM/United Artists – 1978 – Couleurs – 127 min.

Deliverance

Réalisé par John Boorman; produit par John Boorman; scénario de James Dickey d'après son roman

Avec Jon Voight, Burt Reynolds, Ned Beatty, Ronny Cox, Billy McKinney, Herbert "Cowboy" Coward

Warner Bros. – 1972 – Couleurs – 109 min.

Dog Day Afternoon

Réalisé Sidney Lumet; produit par Martin Bregman et Martin Elfand; scénario de Frank Pierson d'après un article de P.F. Kluge et Thomas Moore

Avec Al Pacino, John Cazale, Charles Durning, Chris Sarandon, James Broderick, Penny Allen, Sully Boyar

Warner Bros. – 1975 – Couleurs – 130 min.

Midnight Cowboy

Réalisé par John Schlesinger; produit par Jerome Hellman; scénario de Waldo Salt d'après le roman de James Leo Herlihy

Avec Dustin Hoffman, Jon Voight, Sylvia Miles, John McGiver, Brenda Vaccaro, Bernard Hughes

MGM/United Artists – 1969 – Couleur/N&B – 113 min.

Scarecrow

Réalisé par Jerry Schatzberg; produit par Robert M. Sherman; scénario de Garry Michael White

Avec Al Pacino, Gene Hackman, Dorothy Tristan, Ann Wedgeworth, Richard Lynch, Eileen Brennan, Penny Allen

Warner Bros. – 1973 – Couleurs – 115 min.

Tootsie

Réalisé par Sydney Pollack; produit par Sydney Pollack et Dick Richards; scénario de Sydney Pollack, Larry Gelbart, et Elaine May (non-créditée) d'après une histoire de Don McGuire et Larry Gelbart

Avec Dustin Hoffman, Jessica Lange, Terri Garr, Dabney Coleman, Charles Durning, Bill Murray, Sydney Pollack

Columbia Pictures – 1982 – Couleurs – 116 min.

